KULTUR UND SPRACHE / 3. BAND

DAS DICHTERISCHE KUNSTWERK

VON

EMIL WINKLER

BEI CARL WINTER / HEIDELBERG 1924

Verlags-Nr. 1809

LIBRARY
UNIVERSITY OF CALIFORNIA
DAVIS

Digitized by Google

Digitized by Google

VORWORT.

Die folgenden Ausführungen treten an das dichterische Kunstwerk als an etwas selbständig Gegebenes, nicht an sein Werden heran.

Das ist die Umschreibung eines Themas, keine Kritik anderer Fragestellungen. Auch ich schätze geschichtliche Betrachtung; ja ich schätze sie so sehr, daß ich im Bemühen um festen Boden für solche weitere Arbeit zum Niederschreiben der folgenden Seiten kam. Sie zeigen nicht das Ziel, verharren vielmehr beim Ausgangsproblem literaturwissenschaftlicher Betätigung.

Innsbruck, September 1923.

Emil Winkler.

Digitized by Google

Digitized by Google

EINLEITUNG.

Literaturgeschichte, Literaturwissenschaft ist, wie schon der Name sagt, Geschichte des, Wissenschaft vom Schrifttum, Geschichte der, Wissenschaft von den schriftstellerischen, sprachlichen Werken; nur um ihrer Werke willen sprechen wir in der Literaturwissenschaft auch von den Dichtern und Schriftstellern.

Das literarische Werk zu erfassen, das Werk als solches, als etwas Gegebenes, Selbständiges, ist daher das Grundproblem aller Literaturwissenschaft. Und diese Erfassung muß eine ästhetische sein. Denn nur als Wissenschaft von der literarischen Kunst hat die Literaturwissenschaft selbständigen und einheitlichen Sinn und Zweck unter den andern Geisteswissenschaften. Diese Erkenntnisse brechen sich immer mehr Bahn. Man denke z. B. an O. Walzels neuere Arbeiten.

Da nun weder Stoff noch Idee das Wesen eines Kunstwerkes bedeuten — sie sind nur das Rohmaterial dazu —, müssen in einem Buche über das dichterische Kunstwerk Stoff und Idee des Werkes naturgemäß zurücktreten hinter der Art ihrer ästhetischen Wirksammachung. Diese einem bestimmten Kunstwerke eigene künstlerische Art etwa als „Form" oder „Gestalt" des Kunstwerkes seinem „Inhalte" oder „Gehalte" gegenüberzustellen, wird freilich besser vermieden. Besonders vom sprachlichen Kunstwerk gilt das Wort Goethes:

> Nichts ist drinnen, nichts ist draußen,
> Denn was innen ist, ist außen.

Eine alte Formel der Ästhetik besagt, daß alle Kunst ihrem Wesen nach „symbolisch" sei. Was bedeutet das; was ist ein Symbol? — Ein „ästhetisches" oder „emotionelles" Symbol ist ein „Wahrgenommenes, in dem wir unmittelbar ein anderes, nämlich ein Streben, ein inneres Tun und eine entsprechende innere Zuständlichkeit oder Weise der inneren Erregtheit, kurz eine Weise unserer inneren Lebensbetätigung unmittelbar (gefühlsmäßig) erleben" (Th. Lipps, Ästhetik, 1. Teil, 1903, S. 140; Meumann, Einführung in die Ästhetik der Gegenwart, 1919, S. 54; E. Eisler, Wörterbuch der philosophischen Begriffe s. v. Symbol). Ein Baum (in dessen Schatten sich mein Herz vielleicht einst der Liebe eröffnete) kann in mir Liebes- oder andere Gefühle wecken; er ist mir dann Symbol meiner Liebe, meiner Trauer od. dgl. Das Brautpaar, dessen Hände der

Digitized by Google

Priester ineinanderlegt, soll angesichts dieser priesterlichen Handlung seine Vereinigung, der Gläubige unter der segnenden Gebärde des Geistlichen Gottes Segen „innerlich erleben"; wir sprechen hier von symbolischen Handlungen des Priesters.

Wenn die evozierende Kraft des Wahrgenommenen nicht, wie bei der ästhetischen Symbolik, in der Sphäre des Gefühles und des Gemütes, sondern in der Sphäre des Intellektuellen, der Begriffe und der Vorstellungen des Wahrnehmenden wirkt, dann nennt die Philosophie das Wahrgenommene „konventionelles oder gewöhnliches", auch „helles oder verstandesmäßiges" oder aber „intellektuelles" Symbol. Die Lilie ist uns derart (verstandesmäßiges) Symbol der Keuschheit, das Szepter Symbol der königlichen Macht, usw., d. h. irgendein Wahrgenommenes weckt in uns (nicht irgendein Gefühl, sondern) auf Grund einer Übereinkunft oder Tradition eine Vorstellung oder einen Begriff.

Ein und dasselbe Ding kann mir natürlich einmal emotionelles, dann wieder nur intellektuelles Symbol sein: wenn der Anblick eines Ankers mich in einem bestimmten Falle mein eigenes Hoffensgefühl „innerlich erleben" macht, dann ist der Anker mir emotionelles, wenn er mir nur den Begriff Hoffnung weckt, intellektuelles Symbol.

Jedes Kunstwerk nun ist für die Ästhetik ein emotionelles (nicht etwa intellektuelles) Symbol, denn die wesentliche Aufgabe der Kunst besteht darin (nicht etwa Vorstellungen und Begriffe, wenigstens nicht um ihrer selbst willen, sondern) Gefühle zu wecken.

Aus dem Gesagten ergibt sich, daß jedes Symbol nur in Bezug auf ein apperzipierendes Ich Symbol ist. Der Baum, in dessen Anblick ich nichts „innerlich erlebe", ist mir kein Symbol mehr, sondern eben nur ein Baum: eine Fichte, eine Tanne oder ein anderer.

Auch das Kunstwerk, das dichterische wie jedes andere, bleibt tote Materie, tote Masse, solange es nicht von einem genießenden Ich erlebt wird.

Daraus folgt aber: 1. die Subjektivität jedes menschlichen Urteiles über ein Kunstwerk; denn der Prozeß des Erlebens des Kunstwerkes ist natürlich individuell verschieden; 2. die Notwendigkeit für den, der das Wesen eines Kunstwerkes analytisch ergründen will, Einblick in die Psychologie des künstlerischen Genießens zu suchen. Denn wesentlich ist an einem Kunstwerke nur das, was einem wesentlichen Element in unseren künstlerischen Genießensdispositionen entgegenkommt.

(1.) Die Erfassung eines Kunstwerkes durch verschiedene Menschen wird übereinstimmen, soweit diese in ihrer Geistigkeit einander gleichen; sie wird auseinandergehen, soweit jeder von ihnen eine

Digitized by Google

gesonderte geistige, von tausend Zufälligkeiten und Erlebnissen, auch durch bestimmtes Wissen (auch Wissen über das Kunstwerk) bedingte Persönlichkeit darstellt.

Diese Subjektivität des ästhetischen Erlebens wäre aber für die Literaturwissenschaft kein ausreichender Grund, die künstlerische Beurteilung der literarischen Kunstwerke überhaupt zu meiden — auch wenn sie es könnte. Denn alles Geistige ist subjektiv.

Die subjektive Bedingtheit der ästhetischen Erfassung eines Werkes schließt es in sich, daß diese Erfassung sich auch mit der Kultur- und Zeitzugehörigkeit des Urteilenden ändern muß. Die Italiener des 14. Jahrhunderts haben Dantes Komödie sicher anders empfunden als wir Deutsche des 20. Dabei sehe ich kein philosophisches Kriterium, der einen Erfassung mehr Wert zuzuerkennen als der andern; d. h. zunächst keinen Grund für die Forderung der Wissenschaft, der Beurteilende habe sich in die Zeit des Werkes zu versetzen — eine Forderung, der die scheinbar entgegengesetzte zur Seite steht, der wahre Literaturwissenschaftler habe wegen der unvermeidlichen Unsicherheit seines Urteils in Dingen der zeitgenössischen Literatur sich zu enthalten, etwa auch diese in den Kreis seiner Betrachtungen zu ziehen.

Auch die Beurteilung eines Werkes etwa nach der von außen her erfahrenen Absicht, die dem Künstler vorschwebte, gewährleistet keineswegs besondere „Objektivität" des Urteils. Denn jedes Kunstwerk hat durch sich selbst zu wirken. Mit Recht haben erst kürzlich gelegentlich eines Denkmalstreites auch ausübende Künstler sich vernehmen lassen: „Wir erklären . . ., daß . . . wir es geradezu verwerfen, daß ein Werk der bildenden Kunst, welches durch sich selbst zu wirken hat, erst durch die Interpretation des Schöpfers oder seiner Zensoren erklärt und gewertet werden soll" (Neue Freie Presse, Wien, 23. Juni 1923). Dasselbe gilt natürlich auch von den Werken der literarischen Kunst, wobei man sich sogar auf Scherer berufen kann: „Es wäre ein schlechtes Zeugnis für ein literarisches Kunstwerk, wenn es nicht den Schlüssel seines Verständnisses in sich selbst trüge, wenn es einer von andern hergeholten Weisheit bedürfte, um in das Innere einzudringen, um den Zusammenhang, um die Schönheit zu begreifen und die volle Wirkung zu empfinden" („Aufsätze über Goethe", Berlin 1886, S. 330). Niemand leugnet aber natürlich, daß Kenntnis der Absicht, der Entstehungsweise, wie jede andere das Werk und den Künstler betreffende Kenntnis (s. S. 11) den Genuß des Werkes zu modifizieren vermag: zu erhöhen, aber ebenso zu stören. „Ohne eine gewisse Kenntnis von Klopstocks Leben ist seine Ode „Der Züricher See" nicht ganz zu verstehen, obwohl ihr Gefühlsschwung uns auch so mitreißen kann. Doch nicht immer ist das Wissen um die Persön-

Digitized by Google

lichkeit des Dichters von Gewinn..... So hat vielen Lesern die Kenntnis der Persönlichkeit Heines die Freude an seiner Dichtung völlig verdorben. Ich erinnere z. B. an Victor Hehn. Dieser feine Goethe-Kenner bricht angesichts des Heineschen Gedichtes „Du bist wie eine Blume" in die Worte aus: „Heine und beten!" — Hier hat also die Kenntnis der Persönlichkeit des Dichters den Genuß völlig zerstört" (R. Müller-Freienfels in „Kongreß für Ästhetik, 1913, Bericht, S. 350).

Da es einen einheitlichen, überindividuellen Allgemeintypus Mensch in der Wirklichkeit nicht gibt, wäre die „objektivste" Erfassung eines Kunstwerkes offenbar diejenige, welche — wenn dies möglich wäre — alles berücksichtigte, was das Kunstwerk jemals jemandem in Vergangenheit und Zukunft zu sagen vermochte bzw. vermöchte, alles, worin es jemandem „Symbol" war bzw. sein könnte, bzw. auch nicht war, nicht sein könnte. Darin liegt die Berechtigung der Ansicht, der Beurteiler müsse dem Werke gegenüber eine gewisse zeitliche Distanz haben, bevor er es „objektiv" erfassen könne, bzw. daß man zeitgenössische Werke eben nicht „objektiv" erfassen könne. Und darin auch die Berechtigung der Forderung, der Literaturwissenschaftler habe sich nicht mit seinem unmittelbaren Urteil zu begnügen, sondern sich auch in die Zeit des Werkes zu versetzen, alles das Werk Betreffende in Betracht zu ziehen usw.; darin auch die tiefere Berechtigung der Arbeiten, die sich mit dem Schicksale eines Kunstwerkes in seinem und in fremden Ländern befassen. Nicht die verflossene Zeit, die Distanz an sich z. B. macht es aus, sondern die Reihe der verschiedenartigen künstlerischen Erlebnisse, die das Werk im Laufe der Zeit der Menschheit vermittelt hat. Nicht weil zwischen einem Dichter und uns 100 Jahre liegen, haben wir das Recht unser heutiges Urteil über ihn gegenüber dem vor 100 Jahren gefällten für das (relativ) „objektivere" zu halten, sondern wir haben dieser Recht nur dann, wenn unser heutiges Urteil auf die Erfahrung dieses 100 Jahre sich berufen kann, z. B., daß der hohe Genuß, den des Dichters Werke etwa seiner Generation gewährten, mit der spezifischen Geistigkeit jener Generation erlosch, also ganz ausnahmsweise bedingt war.

(2.) Wenn es also eine „objektive" Beurteilung eines Kunstwerkes nicht gibt, so muß sich der wissenschaftliche Beurteiler doch wenigstens über die Grundlagen seiner subjektiven Beurteilung des Werkes klar sein. Diese Grundlagen aber ruhen in seinem Genießen. Daher die Notwendigkeit für ihn, den seelischen Vorgang des künstlerischen Genusses möglichst genau zu kennen. Denn wie schon oben gesagt wurde: wesentlich an einem Kunstwerke ist nur das, was einem wesentlichen Elemente in unseren künstlerischen Genießensdispositionen entgegenkommt. Nur die Verkennung dieser Tatsache

Digitized by Google

ist Schuld an gewissen sinnlosen Fragestellungen, die unsere Wissenschaft immer wieder in Verruf bringen. Oder, wenn wir von solchen extremen Fällen absehen: was heißt es z. B. zu sagen, der Stil eines Dichters sei zu wenig anschaulich, wenn man sich nicht klar darüber ist, welche Rolle dem „Anschauen" im dichterischen Genießen überhaupt zukommt? Nur wenn ich weiß, worin der psychische Vorgang „Gefallen" besteht, kann ich die Mittel richtig abschätzen und werten, durch die das Kunstwerk das „Gefallen" erzeugt. Die Kenntnis des psychischen Genießensvorganges erst gibt dem kunstwissenschaftlichen Urteil über ein Werk die Tiefe. H. Roetteken z. B. hat vollkommen recht, wenn er den ersten (leider allein gebliebenen) Band seiner „Poetik" (München 1902), die u. a. auch der literarischen Urteilsbildung dienen will, einer „allgemeinen Analyse der psychischen Vorgänge beim Genuß einer Dichtung" widmet.

Zugegeben allerdings muß werden, daß unser Wissen um die Psychologie des künstlerischen Genusses noch nicht sehr eingehend ist. Wer sich dies und die subjektive Bedingtheit des ästhetischen Erlebens vor Augen hält, wird der Gefahr nicht erliegen, aus unserer beschränkten Kenntnis des psychischen Genießensvorganges heraus nun dem Künstler detaillierte Regeln seiner Kunst vorschreiben zu wollen, die dieser zu befolgen habe,wenn sein Werk gefallen soll. Denn natürlich stehen dem Künstler so viele Einzelwege und Einzelpfade offen, als es — ideell gesprochen — Nuancen der künstlerischen Aufnahmsfähigkeit im einzelnen Menschen und in der ganzen Menschheit gibt. Trotzdem lassen sich gewisse Typen des Kunstgenießens erkennen, denen wieder gewisse Typen (Arten und Gattungen) der Kunst entgegenkommen. Demgemäß sind auch die Probleme der verschiedenen literarischen Gattungen (soweit diese sich eben ästhetisch unterscheiden) für uns Probleme der verschiedenen Arten ästhetischen Erlebens.

Exkurs.

Das Kennzeichnende des „Symbols" ist Evokation — sei es eines Gefühlserlebnisses (ästhetisches oder emotionelles Symbol), sei es einer Vorstellung oder eines Begriffes (intellektuelles Symbol).

Ein gänzlich anderer seelischer Vorgang kommt bei der Allegorie in Frage. Allegorisch ist ein (meist konkretes) Ding oder eine Handlung oder mehrere solche in Kombination, das bzw. die für ein anderes Ding (meist einen abstrakten Begriff) bzw. für eine andere Handlung bzw. mehrere solche in Kombination gesetzt ist bzw. gesetzt erscheint bzw. gesetzt sind, gesetzt erscheinen. Ob das „für etwas anderes gesetzt sein" (etymologisch eigentlich: etwas anderes sagen) einen Zweck, z. B. die Verdeutlichung eines Be-

Digitized by Google

griffes, verfolgt oder bloßes Spiel ist, ist unwesentlich. Allegorien sind z. B. alle Personifikationen: die Statue einer Frau mit verbundenen Augen und Schwert und Wage in der Hand (die Gerechtigkeit), die Statue der Stadt Straßburg in Paris, usw. usw. Allegorie ist auch die bekannte Parabel von den drei Ringen (das Beispiel wie das der Gerechtigkeit bei Ermatinger, Das dichterische Kunstwerk, Leipzig, 1921, S. 290, 292): „den 3 Religionen entsprechen die 3 Ringe, der Gottheit der Vater der 3 Söhne, diese den 3 Völkern . . .".

Jede Allegorie kann, und hier ist wohl der Punkt, der immer wieder Verwirrung zwischen den beiden Begriffen stiftet, Symbolkraft gewinnen: die Statue der Stadt Straßburg ist genetisch und für den analysierenden Verstand eine Allegorie (Personifikation), wenn sie aber dem Beschauer die Vorstellung der elsässischen Hauptstadt weckt, ein intellektuelles, wenn der Franzose einst in ihrem Anblick den Schmerz über ihren Verlust innerlich erlebte, ein emotionelles Symbol. Die Statue der Gerechtigkeit kann mich vor der Majestät des Gesetzes erschauern machen, die Erzählung von den 3 Ringen mein Toleranz- und Menschlichkeitsgefühl in mächtige Schwingung versetzen.

Die Allegorie als solche, das Allegorisieren, die Setzung eines Dinges für ein anderes, hat in der Ästhetik (wenigstens zunächst) keinen Platz. Ein allegorisches Gebilde wirkt nur künstlerisch, ästhetisch, soweit es emotionelle Symbolkraft besitzt. Womit aber natürlich nicht geleugnet ist, daß ein allegorisches Gebilde unter Umständen größere und reichere ästhetische Symbolkraft haben kann, als das Ding, wofür es steht: eine Rose als Vertreterin eines jungen Mädchens ist unter Umständen gewiß wirkungsvoller als das junge Mädchen selbst. Man denke an Goethes Heidenröslein.

Gleich hier soll nun gefragt werden: ist die ästhetische Symbolkraft eines allegorischen Gebildes irgendwie abhängig von der Erfassung der allegorischen Bedeutung des Gebildes durch den Apperzipierenden? Die Frage ist eine Grundfrage der allegorischen Dichtung und in der letzten Zeit von dem italienischen Ästhetiker B. Croce aus Anlaß Dantes (B. Croce, La poesia di Dante, Bari 1921), wenn ich ihn richtig verstehe, verneint worden. Croce ironisiert die Bemühungen der Dante-Philologie um die Deutung des allegorischen Sinnes der Komödie und schreibt dann: wenn die ästhetische und die „philosophisch-moralisch-politisch-allegorische" Interpretationsweise der göttlichen Komödie gegenüber „sono ambedue leggitimi (als einzelne), illegittimo invece e il loro congiungimento, quantunque una molto ripetuta formula scolastica — che qui recisamente si rifiuta — asserisca che condizione e fondamento dell'interpretazione

Digitized by Google

estetica della Commedia sia la sua interpretazione filosofica, morale e altresi allegorica" (S. 16/17).

Gegen Croces Aufstellungen ist bereits mehrfach Einspruch erhoben worden. Die Statue der Stadt Straßburg, die Statue der Gerechtigkeit, können als wunderbare Kunstwerke empfunden werden, ohne daß der Betrachter auch nur ahnt, daß diese Kunstwerke „allegorische Bedeutung" haben. Aber, und das ist nun das Wesentliche: der ästhetische Genuß des Betrachters, sein „inneres Erleben", modifiziert sich zweifellos in dem Augenblicke, da er gewahr wird, daß die vor ihm stehende Figur eine „andere", eine „allegorische" Bedeutung hat. So enge hängen eben die verschiedenen seelischen Funktionen des Menschen untereinander zusammen, daß jede das künstlerische Objekt betreffende intellektuelle Erkenntnis des Genießers auch die ästhetische Apperzeption des Objektes durch ihn beeinflussen muß. Daher ist nun auch der Fall denkbar, daß die ästhetische Apperzeption eines allegorischen Objektes für den Apperzipierenden erst in dem Augenblicke genußreich wird, da es von ihm als „allegorisch", da von ihm die allegorische Bedeutung des Objektes erkannt wird; mit andern Worten, daß die spezifisch künstlerische Wirksamkeit eines allegorischen Objektes auf den Genießer durchaus von der Erkenntnis des allegorischen Sinnes des Objektes durch diesen abhängt.

Vermöchte z. B. die Schönheit der Ringparabel ganz zu empfinden, wer nicht erkannt hätte, daß die 3 Ringe die 3 Religionen bedeuten? Ein anderes Beispiel:

Rätsel.
Von Schiller.

Von Perlen baut sich eine Brücke
Hoch über einen grauen See;
Sie baut sich auf im Augenblicke,
Und schwindelnd steigt sie in die Höh'.

Der höchsten Schiffe höchste Masten
Ziehn unter ihrem Bogen hin,
Sie selber trug noch keine Lasten
Und scheint, wie Du ihr nahst, zu fliehn.

Sie wird erst mit dem Strom und schwindet,
So wie des Wassers Flut versiegt.
So sprich, wo sich die Brücke findet
Und wer sie künstlich hat gefügt!

Wer empfindet den dichterischen Reiz dieses Gedichtchens voll, bevor er erkannt hat, daß diese Verse einen andern noch als den wörtlichen Sinn haben, bevor er erkannt hat, daß die Brücke der Regenbogen ist?

Digitized by Google

Man lese mit ähnlicher Fragestellung Goethes Heidenröslein oder ähnliche Gedichte.

Entsprechend unserer früher aufgestellten Forderung, daß jedes Kunstwerk durch sich selbst wirke, kann man gewiß von jeder allegorischen Dichtung verlangen, daß sie ihre Deutung in sich trage, wie etwa das „Heidenröslein". Wo dies nicht der Fall ist, wie etwa bei Goethes „Gefunden":

Ich ging im Walde
So für mich hin,
Und nichts zu suchen,
Das war mein Sinn.
Usw.,

wo erst die Entstehungsgeschichte lehrt, daß das Gedicht allegorisch auf Christiane Vulpius gemeint ist, mag man den allegorischen Sinn, wenn man will, vernachlässigen; bleibt dann die Wirkung aus, so mag man von einem Mangel reden: an der Tatsache, daß der ästhetische Genuß durch die Apperzeption der allegorischen Bedeutung eines künstlerischen Gebildes modifiziert wird, ändert dies alles nichts. Vollends aber eine nach „Objektivität" (im früher erörterten Sinne) strebende Wissenschaft muß sich um die allegorische Bedeutung einer „allegorischen" Dichtung auch dann bekümmern, wenn die Dichtung ihre Deutung nicht schon auf den ersten Blick in sich trägt. Denn wer beweist uns, daß die Dichtung ihre Deutung auch z. B. für ihre Zeitgenossen nicht in sich hatte?

Digitized by Google

Der künstlerische Genuß.

Das ästhetische Genießen ist ein Seelenvorgang, in dem die mannigfachsten Faktoren zusammenspielen. Das konnte die Wissenschaft aber nicht abhalten, sich um die Erkenntnis seines bestimmenden Grundzuges zu bemühen.

Nach der Lehre neuerer Ästhetiker, besonders Lipps und Volkelt, ist die ästhetische Lust wesentlich Lust an, Lust aus „Einfühlung", d. h. Lust an dem Sich-Hineinlegen unserer Seele in das, was das Kunstwerk enthält, darbietet. Die ästhetischen Lustgefühle sind Lustgefühle, die das Sich-Hineinversenken unserer Seele in das, was das Kunstwerk bietet, charakterisieren. Daß es im ästhetischen Genießen auf diese Gefühle ankommt, sagt schon das Wort Einfühlung. Die Gefühlsseite der Einfühlung ist das ästhetisch Charakteristische.

Fr. Th. Vischer schon, und vor ihm andere, beobachteten, daß „es die Natur unserer Seele ist, daß sie sich in Erscheinungen der äußeren Natur oder in Formen, die der Mensch hervorbringt, ganz hineinlegt, ... daß sie sich mit ihrer Stimmung in den Gegenstand versetzt ... Dieses Einfühlen der Seele in unbeseelte Formen ist es, um was es sich in der Ästhetik ganz wesentlich handelt" (E. Meumann, Einführung in die Ästhetik der Gegenwart, 3. Aufl., 1919, S. 54). Das Verdienst von Lipps im besonderen aber „ist es, gezeigt zu haben, warum gerade die Kunst die vollkommene Einfühlung ermöglicht. Dabei kommt hauptsächlich folgendes in Betracht: nehmen wir an, wir sehen auf einem Gemälde einen zornigen Menschen dargestellt, so .. hat (dieser Zorn) für uns eine eigene Art von Wirklichkeit, die wir innerlich nach- und miterleben, eine 'ästhetische Realität'. Damit fällt der störende Eindruck der Wirklichkeit hinweg: die störenden Nebenumstände, die Bedrohung durch den Zornigen und überhaupt alle praktischen Beziehungen zu dem dargestellten Menschen, die Anwesenheit anderer Personen usf. Ferner trifft der Künstler immer eine Auswahl unter den Gebärden, mit denen er den Zorn darstellt. Er gibt nur die Hauptzüge wieder, die besonders charakteristisch für Haltung und Mienenspiel des Zornigen sind, er läßt alles Störende und Nebensächliche weg und erleichtert dadurch die Einfühlung. Ferner wird nicht ein beliebiger Zorn — oder sagen wir allgemein nicht eine beliebige Leidenschaft, nicht ein beliebiger geistiger Zustand des Menschen — im Kunst-

Digitized by Google

werk dargestellt; sondern ein großer, menschlich bedeutungsvoller Zorn; dadurch fühle ich mein persönliches Leben zugleich gesteigert und erhoben, und dazu ist wieder nötig, daß ich selbst eine Anlage zu menschlich bedeutungsvollen Leidenschaften in mir haben muß und daß meine Stimmung und Neigung dem, was der Künstler dargestellt hat, in empfänglicher Weise entgegenkommt. Es ist also in erster Linie meine ideale und ästhetische Persönlichkeit, die bei der Einfühlung in die Dinge hineinverlegt wird, und die Einfühlung beruht auf einem Zusammenstimmen meiner Persönlichkeit mit dem, was das Kunstwerk (oder die Natur) darbietet. Daher ist auch der Grundinhalt aller Einfühlungen immer das „innere Tun", die „innere Aktivität" unserer eigenen Persönlichkeit. Wo wir diese befriedigen, frei sich ausleben lassen können, wo sie Hemmungen oder Stauungen siegreich überwindet, da entsteht ästhetische Lust, in entgegengesetzten Fällen Unlust...« (Meumann, a. a. O., S. 63)[1].

Das Wort „Einfühlung" ist vielleicht, das mag man den Kritikern zugeben, insofern nicht ganz glücklich gewählt, als es seiner Bildung nach auf eine inchoative seelische Tätigkeit hinweist, während es in Wirklichkeit beim ästhetischen Genuß nicht nur auf diese, sondern auch auf die der inchoativen folgende fortdauernde Seelentätigkeit ankommt, auf das Eingefühltsein, auf das gefühlsbetonte Einssein mit dem Objekte, das so lange währt wie die Apperzeption, unter Umständen vielleicht sogar darüber hinaus.

In der Sache aber hat die „Einfühlungsästhetik" eine solche Fülle neuer Erkenntnisse und Aufschlüsse gezeitigt, daß darüber kein Wort zu verlieren ist, mögen auch immer an ihr Einschränkungen und Ergänzungen vorgenommen worden sein. Von diesen Ergänzungen nun scheint mir besonders die wichtig, die die „Einfühlungsästhetik" mit der sog. „Kontemplationsästhetik" zu verbinden sucht und in der trefflichen „Psychologie der Kunst" von R. Müller-Freienfels (2. Aufl. im Erscheinen begriffen: Bd. 1, 1922; Bd. 2, 1923; Bd. 3 noch ausständig) ihre klarste Formulierung gefunden haben dürfte. Freilich möchte ich schärfer als Müller-Freienfels daran festhalten, daß — wenigstens was die Dichtung anlangt — die ästhetische Lust

[1] Das „innere Tun", die „Tätigkeit", als Lustfaktor war ein Lieblingsgedanke bereits der Ästhetik des 18. Jhd.s. So heißt es in J. G. Sulzers „Allgemeine Theorie der schönen Künste" (1771—1774): „Der erste Grundtrieb unseres ganzen Wesens ist die Begierde, Kräfte zu besitzen und sie zu brauchen. Dieser Trieb findet bei jeder leidenschaftlichen Bewegung seine Nahrung... Deswegen haben alle Leidenschaften, insofern die Seele sich tätig dabei erzeiget, wie unangenehm sie sonst sein mögen, etwas das uns gefällt." Vgl. O. Walzel, „Lessings Begriff des Tragischen" (in „Vom Geistesleben alter und neuer Zeit, Leipzig 1922, S. 254), sowie etwa die Einleitung von Schillers Abhandlung über „Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet".

Digitized by Google

bei aller Kompliziertheit und Vielfältigkeit letztlich doch immer Lust aus und in der Einfühlung ist und daß sie durch zwar immer, aber in verschiedenem Grade vorhandene Kontemplationsfaktoren nur verschiedene Nüancen erhält.

Da das Kunstgenießen, so schreibt Müller-Freienfels, a. a. O. I S. 59, 60, 61, „sich einheitlich aus einer Kette von geistigen Eindrücken und durch sie bedingten Gefühlen zusammensetzt, so können wir den durch den ästhetischen Genuß bewirkten Seelenzustand als einen Bewußtseinsstrom von gesteigertem Gefühlsgehalt kennzeichnen. ...Der Kunstgenuß ist eine in der Zeit verlaufende, beständig wechselnde, ineinanderflutende Mannigfaltigkeit von Erlebnissen .. (Er) unterscheidet sich nur dadurch von andern Zuständen (der Seele), daß die Zweckhandlungen ausgeschaltet sind, und daß alle geistigen Inhalte eine stärkere Gefühlsgetragenheit aufweisen... Eine Handlung, eine praktische Beziehung von mir zur Außenwelt, fällt (beim Kunstgenießen) weg, dafür tritt das Gefühl, d. h. der Zustand des Ich als solcher in den Brennpunkt des Bewußtseins . .".

Müller-Freienfels unterscheidet dann zwei, in ihrem Verhalten der Kunst gegenüber verschiedene Genießer-Typen: den einen, der sich der Kunst gegenüber eben vornehmlich „einfühlend", den andern, der sich dem Kunstwerke gegenüber eben mehr „kontemplativ" verhält; der erstere Typus von Müller-Freienfels als Typus des „Mitspielers", der letztere von ihm als Typus des „Zuschauers" bezeichnet — eine Terminologie, deren sich gelegentlich übrigens (in bezug auf Dichtung) schon Th. A. Meyer, Das Stilgesetz der Poesie, 1901, bedient (z. B. S. 110).

Einfühlendes Verhalten ist nach Müller-Freienfels vorwiegend an motorisch-assoziativ-affektisch-dionysische, kontemplatives Verhalten vorwiegend an sensorisch-rational-algedonisch-apollinische Veranlagung geknüpft.

Den Typus des Mitspielers in seiner primitivsten und gröbsten Form repräsentiert z. B. der Theaterbesucher, der die Leiden des von einem Bösewicht gepeinigten Bühnenhelden so sehr miterlebt, daß er jenen mit den unglaublichsten Wurfgeschossen anzugreifen beginnt; „bei höherer ästhetischer Kultur tritt diese grobe äußerliche Aktivität zurück, es bleibt eine rein geistige, die sich vor allem in 'innerer Nachahmung' betätigt" (Müller-Freienfels a. a. O. I, S. 67).

Der Mitspieler legt also sein eigenes Ich in das fremde hinein, identifiziert sich mit ihm, substituiert sich ihm und kann in ihm dritten Personen oder Objekten gegenübertreten. Er „lebt gleichsam aus einer fremden Rolle heraus. Unter fremder Ich-Vorstellung wirkt unser eigenes Ich-Gefühl, ohne daß uns der Zwiespalt bewußt würde" (Müller-Freienfels a. a. O. I, S. 75).

Digitized by Google

Aber auch in unbelebte Objekte kann, wie aus früherem ersichtlich, Einfühlung stattfinden. Man vgl. den von keiner ästhetischen Theorie angekränkelten Bericht der G. Sand, den Müller-Freienfels (I, S. 75) abdruckt: „... Es gibt Stunden, ... wo ich in einer Pflanze lebe, wo ich mich als Gras, als Vogel, als Baumwipfel, Wolke, fließendes Wasser, Horizont, Farbe, Form und in wechselnden, beweglichen, unendlichen Empfindungen fühle; Stunden, wo ich laufe, wo ich fliege, wo ich schwimme, wo ich den Tau trinke, wo ich mich in der Sonne entfalte, wo ich unter Blättern schlafe, wo ich mit den Lerchen schwebe oder mit den Eidechsen krieche, wo ich in den Sternen und Leuchtkäfern glänze, wo ich kurz in allem lebe, das das Milieu einer Entwickelung ist, die eine Erweiterung meines Wesens bedeutet..."[1].

Den Typus des „Zuschauers" hinwiederum vertritt jener Gewährsmann von Müller-Freienfels, der ihm (a. a. O. I, S. 67) schreibt: „Ich sitze vor der Bühne wie vor einem Bilde. Jeden Augenblick weiß ich, daß die Vorgänge da vor mir nicht Wirklichkeit sind; keinen Augenblick vergesse ich ganz, daß ich im Parkett sitze. Gewiß fühle ich zuweilen einmal die Gefühle oder Leidenschaften der dargestellten Personen nach, aber das ist doch nur Material für mein eigentliches ästhetisches Gefühl. Das ist nie mit den dargestellten Leidenschaften, sondern nur über die dargestellten Vorgänge gefühlt. Dabei ist mein Urteil beständig wach und klar. Mein Gefühl bleibt immer bewußt. Nie reißt es mich mit, und geschieht es doch einmal, ist das mir unsympathisch." —

Müller-Freienfels betont mehrfach mit Recht, daß die zwei Typen Mitspieler und Zuschauer natürlich nur Typen sind, d. h. Formen, die in der Wirklichkeit keineswegs rein vorkommen; er betont a. a. O. I, S. 71, „daß das wirkliche Kunstgenießen niemals rein einfühlend, auch

[1] Diese „Natureinfühlung" kann leicht zu „verdichtender", „personifizierender" werden: „... Aus Veilchen oder Vergißmeinnicht kann es uns wie eine fromme, unschuldige Seele anblicken. Wenn der Frühling kommt, kann uns dies wie das Nahen eines befruchtenden, segnenden, liebend umarmenden Gottes erscheinen. — Die verdichtende Einfühlung entwickelt sich leicht zur dichtenden. Dies ist dann der Fall, wenn wir an die eingefühlten Stimmungen und ihre Verdichtung zu einem besonderen Wesen weitere Vorstellungen über das Walten und Wirken dieses Wesens knüpfen. Wir malen uns etwa aus, wie der Frühling als liebesglühender Jüngling die bräutliche Erde umfängt und küßt, wie die Erde ihn verlangend erwartet, und wie nun durch die liebende Vereinigung beider sich ein Drängen und Treiben zu Gestalt und Farbe, Freude und Schönheit entwickelt... Damit sind wir nun freilich schon weit über die Einfühlung hinausgeschritten ... Der ästhetische Betrachter, der sich so verhält, geht im Grunde über das Betrachten hinaus und fügt zu ihm etwas von künstlerisch schaffender Tätigkeit hinzu. Es ist ästhetisches Betrachten mit mehr oder weniger entwickeltem Ansatz zum Dichten ..." (Volkelt, Ästhetik I, S. 452/3).

Digitized by Google

niemals rein kontemplativ ist, daß wir im wirklichen Kunstgenießen vielmehr uns stets einfühlend und kontemplativ verhalten, daß wir zugleich mitspielen und zuschauen, sei es, daß wir zwischen beiden Verhaltungsweisen wechseln, sei es, daß wir beide nebeneinander erleben..." Für diese seelische Tatsache gibt Müller-Freienfels a. a. O. I, S. 71 zunächst ein zwar nicht dem ästhetischen Leben entnommenes, aber durchaus einleuchtendes Beispiel: „Ich denke an den Fall, daß ich mit einem Menschen, dem beide Beine abgeschossen sind, 'Mitleid' empfinde. Das Wort 'Mitleid' beschreibt nur die eine Seite des Erlebens. Gewiß, ich leide mit dem andern, indem ich mich in Gedanken in seine Lage versetze. Aber daneben leide ich auch — diesmal ganz aus meinem eigenen Ich heraus — zugleich über das Leid des andern. Das Mitleiden ist nur die Ursache, die Grundlage dieses zweiten Gefühls. Im ersten Zustand verhalte ich mich 'mitspielend', im zweiten 'zuschauend', aber — und das ist das Wesentliche — beide Verhaltungsweisen können durchaus nebeneinander bestehen. Sie können sich auch abwechseln, allein für sich das Bewußtsein ausfüllen, im ganzen Erleben aber überbaut gleichsam das 'zuschauende' Leiden das 'mitspielende' Leiden."

Dieses Beispiel aufs Ästhetische übertragen, kommt Müller-Freienfels a. a. O. I, 72 zu dem Schlusse: „Es besteht also letzten Endes gar kein ausschließender Gegensatz, nur ein gradweiser Unterschied zwischen Mitspieler und Zuschauer, zwischen Einfühlung und Kontemplation. Vergegenwärtigen wir uns, was wir über den Stromcharakter des ästhetischen Erlebens gesagt haben, so wird uns verständlich werden, wie die beiden scheinbar so verschiedenen Verhaltungsweisen sich nacheinander ablösen können. Es mag ja einseitige Typen geben, die stets 'Mitspieler' sind, nie 'Zuschauer' sein können, es mag auch Leute geben, die allem, was sie sehen, gleichsam aus der Entfernung zuschauen, ohne irgendwie mitzuspielen. Der gewöhnliche Mensch wechselt entweder beständig zwischen beiden Verhaltungsweisen, oder er läßt sie in der geschilderten Art nebeneinander bestehen. Es macht den geringsten Reiz beim Kunstgenießen nicht aus, zwischen den verschiedenen Zuständen zu wechseln. . . ."

Aber — und nun gibt Müller-Freienfels nach der allgemeinen Analyse des ästhetischen Verhaltens des „Mitspielens" bzw. „Zuschauens" eine wichtige Spezifizierung: sowie die beiden Typen „sich wohl zunächst verschiedenen Kunstgattungen gegenüber ausgeprägt und erst nachträglich .. auf die konträre Kunstgattung ausgedehnt haben," wobei der Mitspieler von der Dichtung, „deren menschliche Erlebnisdarstellungen er mitspielt", der Zuschauer dagegen „von der nichtmenschlichen Kunst, der Ornamentik und Architektur" herkommen würde, — ebenso „machen die meisten Kunstwerke ganz deutlich ihre Forderungen nach der einen oder andern Richtung

Digitized by Google

geltend, zwingen den Empfangenden, sich in der einen oder andern Weise zu verhalten" (Müller-Freienfels I, S. 73). — Diese letztere Tatsache wird für uns bei der Einteilung der Dichtkunst in Gattungen von ausschlaggebender Bedeutung werden.

In Korrelation mit dem einfühlenden bzw. zuschauenden Verhalten des Genießenden steht auch die Art von Wirklichkeit, mit der das Kunstwerk im Augenblicke des Genießens zum Genießer spricht.

Aus dem Meumannschen Resumee der Lippsschen Einfühlungslehre haben wir vorhin erfahren, daß das Kunstwerk dem Genießer mit einer besondern, wesentlich durch das Wegfallen der praktischen Beziehungen zu ihm gekennzeichneten Wirklichkeit gegenübertritt, mit einer „ästhetischen Realität". Müller-Freienfels ist nun auch hier ausführlicher; besonderen Wert müssen wir auf seine Feststellung legen, daß diese „ästhetische Realität" „außerordentliche Verschiedenheiten aufweisen kann, die sich mannigfach wechselnd zwischen den Kategorien der (praktischen) Realität und der bewußten Irrealität hin- und herbewegen, bald mehr dem einen, bald mehr dem andern Pole sich annähernd, aber auch noch andere Modifikationen erfahrend" (I, S. 79). Es leuchtet ohne weiteres ein, daß diese Verschiedenheiten im Genießer begründet sein können. Der „Mitspielende" wird einen Bühnenvorgang leicht als absolute Realität empfinden, leicht die volle Wirklichkeitsillusion haben — daher eben der süditalienische Theaterbesucher seiner Abneigung gegen den Bösewicht mit praktischen Mitteln Ausdruck verleiht. Der „Zuschauer" dagegen verspürt, weil im „Zuschauen" eben seine kritischen Verstandeskräfte wach bleiben, im Theaterspiel immer die unwirkliche „Komödie" und lächelt wohl über die neben ihm sitzende, durch das Bühnenspiel zu Tränen gerührte Dame. Aber wie in ein und derselben Person Mitspiel und Zuschauen sich abwechseln können, so im Zusammenhang damit natürlich auch Wirklichkeitsillusion und Irrealitätsbewußtsein. Beweis jene lebendige Schilderung Taines, die ich mit Müller-Freienfels (I, S. 80) ebenfalls hiehersetze: „Zwanzigmal während eines Aktes haben wir ein oder zwei Minuten lang die vollkommene Illusion: irgendein echter, unvorhergesehener, von einer Geste unterstrichener Satz, der seelische Ausdruck, eine geeignete Umgebung, alles das versetzt uns hinein. Wir sind betrübt oder erheitert, wir wollen uns vom Sitz erheben, dann plötzlich läßt der Anblick der Rampe, die Menschen des Zuschauerraumes, irgendein anderes Geschehnis, eine Erinnerung, eine Empfindung uns stocken und hält uns auf unserem Platze. Das ist die Illusion im Theater, unablässig gestört und wiederkehrend; darin (?) besteht der Genuß des Theaterbesuchers. Sein Mitleid und seine Abneigung wären zu stark, wenn sie dauerten; ihre zu scharfe Spitze wird durch unablässige Berichtigung abge-

Digitized by Google

stumpft. Er glaubt eine Minute, dann hört er auf zu glauben, dann beginnt er von neuem mit dem Glauben und läßt wieder ab davon; jeder dieser Glaubensakte endet mit einer Leugnung, und jede der Sympathieregungen schließt mit einer Verwerfung; das ergibt eine Kette von gebremsten Glaubensakten und abgeschwächten Gemütserregungen; man sagt sich abwechselnd: ‚Arme Frau, wie unglücklich ist sie!' und alsbald: ‚Aber es ist ja eine Schauspielerin, sie spielt ihre Rolle ausgezeichnet!' Mit andern Worten, man stellt sie sich als verzweifelt und einen Augenblick nachher als ruhig vor; die beiden Vorstellungen widersprechen sich und, da die zweite mehr Unterlagen hat, besser mit der Gesamtheit unseres früheren Daseins verknüpft ist, so wird die erstere geleugnet, verändert, unterdrückt, bis zu dem Augenblick, wo die Tatsachen und Erinnerungen, die Stützen ihrer Gegnerin sind, mit dieser Gegnerin zurücktreten und sie eine neue Minute für das Emporkommen ergreifen lassen."

Selbstverständlich kann nun aber auch in der Absicht des Kunstwerkes selbst größere oder geringere Wirklichkeitsillusion gelegen sein: indes ist dies eine Frage der Stile, die in anderm Zusammenhange zu erörtern sein wird.

Digitized by Google

Die Sprache.

Dichtung ist Wortkunst, Kunst mit den Mitteln der Sprache. Begründet diese Besonderheit ein inneres Recht, die Dichtung zum Gegenstande einer besonderen Teilwissenschaft innerhalb der allgemeinen Kunstwissenschaft zu erheben? Erst kürzlich wieder hat es der italienische Philosoph Benedetto Croce („Per una poetica moderna" in „Idealistische Neuphilologie", Festschrift für K. Vossler, Heidelberg 1923) geleugnet; er hat der üblichen Einteilung der Künste nur praktischen Wert zugebilligt: „Le arti sono distinguibili, e sono state distinte tra loro, solo se guardate, dall' esterno, fisicamente, nei loro segni (linee, colori, toni, suoni articolati, ecc.). Ma l'opera d'arte è sempre un atto spirituale, e dai concetti della fisica a quelli della filosofia, non vi ha passaggio. Dunque, le distinzioni delle arti, a quel modo ottenute, sono prive, come di carattere estetico, così di valore filosofico, e non serbano altro valore che di concetti empirici, irriducibili a scienza rigorosa o filosofia . ."

Ist aber der „atto spirituale", dem ein lyrisches Gedicht, ein Dichtwerk überhaupt, seine Entstehung verdankt, wirklich der gleiche wie der, in dem eine Statue, ein Gemälde, ein Werk der Malerei, Plastik, Musik überhaupt, konzipiert wird? Ich glaube es nicht, ich weiß es nicht. Wohl aber weiß ich, daß mein Genuß in der Apperzeption von Werken verschiedener „Künste", wenn nicht grundsätzlich, so doch, in der Vollerscheinung, verschieden ist (daß für Croce künstlerisches Darstellen und künstlerisches Auffassen im Wesen dasselbe ist, tut hier nichts zur Sache, muß daher nicht erst bekämpft werden) — und das genügt mir, der alten Einteilung doch auch „carattere estetico" und „valore filosofico" zuzubilligen. Eine Unterscheidung verschiedener Künste auf Grund der ihnen entsprechenden verschiedenen Typen ästhetischen Erlebens ist gewiß nicht willkürlicher, empirischer und äußerlicher als die scharfe Unterscheidung der drei „Grade" menschlichen Erkennens: conoscenza sensibile, conoscenza intuitiva, conoscenza logica, auf der Croces Gesamt-Denksystem beruht.

Wie dem auch sei: wer die Dichtkunst in ihrem Wesen verstehen will, muß das Wesen der Sprache erfaßt haben.

Jedes Auffassen eines Sprachgebildes — auch hier stellen wir uns prinzipiell auf den Standpunkt des Apperzipierenden, betrachten das seiende, nicht das werdende Sprachgebilde — ist ein seeliches „Mitspielen" mit dem im Sprachgebilde sich äußernden Ich, ist seelisches

Digitized by Google

Erleben in der sinnlichen (durch Hören oder Lesen vermittelten) Apperzeption des Sprachgebildes. „Ich stelle mir, wenn ich ein Wort höre, nicht bloß vor, oder weiß, oder glaube zu wissen, daß der Sprechende eine Sache innerlich gegenwärtig habe oder sie vorstelle, sondern ich erlebe in dem Worte unmittelbar diesen inneren Akt. Und ich stelle mir, wenn ich einen Satz höre, nicht nur vor, oder weiß, oder glaube zu wissen, daß da geurteilt wird, sondern es ist mir das Urteil in dem Satze gegeben; ich 'höre' es, indem ich den Satz höre. Ich urteile in und mit dem Sprechenden" (Lipps, Ästhetik I, S. 485/6), ich urteile in dem gehörten, gelesenen Satze. Da also gleichzeitig ein Urteilen im (gehörten, gelesenen) Satze und ein Vorstellen, daß geurteilt wird, vorliegt, zeigt sich die Fruchtbarkeit unserer früheren Beobachtung vom gleichzeitigen „Mitspiel" und „Zuschauen" in der Apperzeption. Daß aber Zuschauen und Mitspiel von verschiedenen Sätzen in verschiedener Weise angeregt werden können, ersieht man leicht z. B. aus den Anfangsversen von Goethes „Erlkönig":

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
Es ist der Vater mit seinem Kind ....

Logisch kann kein Zweifel bestehen, daß Fragender sowohl als auch Antwortender der Dichter ist. Gleichwohl ist die Einstellung des Lesers zu Frage und Antwort eine etwas verschiedene. Ich wenigstens spiele die Frage deutlich mit, frage im Satze, während ich mir die Antwort eher geben lasse, ihr zuhöre, „zuschaue". Das heißt für mich: das Fragen ist hier in stärkerem Grade mitspielweckend, das Urteilen in höherem Grade kontemplationsweckend.

Das eben erörterte Erleben im gehörten (gelesenen) Satze darf man nun aber keineswegs verwechseln mit einer Reproduktion des ganzen Prozesses, der im Innern des Urhebers zu dem Satze geführt hat. Gewiß schreibt K. Vossler S. 42/43 seines bahnbrechenden Büchleins über „Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft" (Heidelberg 1904) — einer Schrift, die den Auftakt zu einer neuen Richtung wenigstens auf dem Gebiete der romanischen Sprachwissenschaft gab: „(Das) kritische Verfahren (bei der Betrachtung eines Dichtwerkes oder auch nur einer sprachlichen Ausdrucksform; die Kunstwissenschaft umschließt für Vossler [wie für Croce] einleuchtenderweise auch die Sprachwissenschaft) ist dasjenige aller geistigen Kritik: nämlich bewußte Nachschöpfung oder Reproduktion des inneren Prozesses, der zum Kunstwerk usw. geführt hat. Wie eine logische oder arithmetische Funktion einzig nur dadurch zu kontrollieren ist, daß man sie wiederholt, so kann auch die ästhetische Funktion nur durch 'Nachempfinden', oder besser: Nachschöpfen

Digitized by Google

verstanden und beurteilt werden". Man mag das dem ersten Satze zum Trotz gelten lassen, weil mit „Wiederholung einer arithmetischen Funktion" ja einfach Vollzug der Gedankenarbeit (des „inneren Tuns") gemeint sein kann, zu der die gesetzten Zeichen (Ziffern usw.) als (intellektuelle) Symbole die Anregung geben. Wenn ich die Rechnung: „12+7−3=16 kontrolliere", so tue ich ja in der Tat nichts anderes als daß ich bis zum = Zeichen die Rechenarbeit vollziehe, zu der die Ziffern und Zeichen mich einladen, und das Resultat dieser Rechenarbeit dann mit dem Inhalt des Symbols „16" vergleiche. Alle Bedenken zerstreut in Vosslers Schrift übrigens der auf den zitierten Absatz folgende: „Tatsächlich sind Osthoff und Gröber zu ihren (sprachwissenschaftlichen) Erkenntnissen auf keine andere Art gekommen, als indem sie die zu untersuchenden Ausdrucksformen" (man beachte, daß es nicht mehr heißt: „den inneren Prozeß, der zu den Ausdrucksformen geführt hat") „in sich reproduzierten, sie in kongenialer Weise nachschufen, und dabei beobachteten, was in ihrem Inneren vorging, welche psychische Stimmung, welche Anschauungsweise den Worten zugrundelag."

Gefährlich aber dünkt es mich nun, wenn Vossler in seinem bekannten Dante-Werk („Die göttliche Komödie", Heidelberg 1907—1910, S. 915) in scheinbar nur leichter Änderung seiner Formulierung, doch jetzt schlankweg, das Wesen einer Dichtung (also auch wohl der einzelnen sprachlichen Ausdrucksform) dadurch kritisch erfassen will, „daß man (die Dichtung, die sprachliche Ausdrucksform) nachdichtet, d. h. die Tätigkeit, durch welche die Dichtung (die sprachliche Ausdrucksform) erzeugt wurde, mit reflexivem Bewußtsein wiederholt, genau so wie eine Rechnung durch reflektierendes Wiederholen der rechnenden Arbeit kritisiert oder kontrolliert wird..." — Gefährlich ist diese Aufstellung erstens, weil sie glauben machen kann, man habe durch die Erfassung eines Kunstwerkes oder einer Sprachform wirklich auch schon den ganzen Schaffensprozeß nacherlebt, dem es (sie) sein (ihr) Sein verdankt — aber wie oft kann sich der Urheber einer Rechnung in seiner „rechnenden Arbeit" geirrt haben, ehe er zum richtigen Resultate gelangte, wie oft kann der Dichter geändert, korrigiert, gefeilt haben, ehe sein Werk die endliche Gestalt annahm: Irrungen, Änderungen, Korrekturen usw., von denen wir in unserm ästhetischen Erleben natürlich nichts erfahren, auch nichts zu erfahren brauchen, ja die wir gerechterweise nicht heranziehen dürfen, um die Richtigkeit der vorliegenden Rechnung, das fertige Werk, die fertige Sprachform zu beurteilen.

Somit erscheint mir Vosslers Aufstellung auch insofern gefährlich, als sie implicite das Schwergewicht des Kunstwerkes (der Sprach-

Digitized by Google

form) aus diesem heraus in den Schaffensprozeß verschiebt. Welcher Gefahr denn z. B. Vosslers Schüler Klemperer in einem Aufsatze über „Arten der historischen Dichtung" in der „Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft" Jg. 1, einigermaßen erlegen ist. Vgl. auch R. Müller-Freienfels, Poetik², S. 44.

Das, was ich im Mitspielen in einem Sprachgebilde inhaltlich — begrifflich erlebe, den Inhalt meiner Vorstellung, meines Urteils usw. bezeichnet der Sprachgebrauch als „Bedeutung" des Wortes, des Satzes. Diese „Bedeutungsapperzeption" bildet sozusagen den Kern meines Erlebens. Einen Satz oder ein Wort, die nichts „bedeuten", empfindet jedermann als bloßes Gelalle.

Aber nur soweit mein Erleben im Sprachgebilde gefühlsbetont ist, ist es ästhetisch wirksam. Das „Mitspiel" wird durch eben diese Gefühlsbetonung zur ästhetischen Einfühlung in das Ich des Sprechaktes, in das Sprachgebilde selbst. Das entspricht ganz dem am Beginne des vorigen Kapitels Gesagten.

In seinem ideenreichen „Vademecum für Studierende der romanischen Philologie" (Heidelberg 1919) hat Karl von Ettmayer den Unterschied zwischen (intellektuellem) Verstehen und ästhetischem Genießen eines Sprachgebildes glücklich formuliert: „Darin liegt eben das Geheimnis, welches (eine) Ideenfolge zur Poesie stempelt, daß nicht bloß Bedeutungen und Vorstellungen in uns geweckt werden, sondern daß die ganze Seele in Schwingungen gerät, daß das Gedicht wirkt, wie man sich auszudrücken pflegt... Wir können nicht bloß bei einem gereimten, nicht einmal allein bei einem Produkt der sog. schönen Literatur, sondern überhaupt bei jedem Sprechakt zwischen dem Verständnis und der Wirkung desselben unterscheiden. Ersteres begnügt sich damit, einen bestimmten Vorstellungsverlauf zu reproduzieren, letztere verbindet mit diesem Vorstellungsverlauf weitere psychische Aktionen, die der Vorstellende, je nach Individualität und Neigung, in verschiedenem Maße vornimmt. (Dasselbe Gedicht kann von mir voll verstanden werden und trotzdem ohne jede Wirkung auf mich bleiben), und, wenn auch seltener, mag wohl manchmal der umgekehrte Fall eintreten, daß selbst bei unvollständigem oder unklarem Verständnis eine Wirkung des Sprechaktes auf den Hörenden nicht ausbleibt.." (a. a. O., S. 11/12).

Gefühlswirkung wie begrifflicher Kern der Sprache bergen für den Dichter Gefahren der Einseitigkeit. In ihrem Zusammengehen aber liegt ihre Macht. Man kann es mit Worten von Karl Vossler ausdrücken („Die Grenzen der Sprachsoziologie" in „Gesammelte Aufsätze zur Sprachphilosophie, München 1923, S. 228/31): „Poesie (Gefühlswirkung der Sprache) und Prosa (Begrifflichkeit) sind derart aufeinander angewiesen, daß sie sich zwar zeitweise von-

Digitized by Google

einander entfernen und wie zwei Arme eines Flusses das Wasser sich abgraben können, dann aber immer wieder in Vereinigungen und neuen Verflechtungen sich gegenseitig stärken. Die reinen Dichter, die Nur-Dichter, in deren Blut der philosophische und prosaische Eisengehalt fehlt, verzärteln sich, verschmachten und verkommen im Lyrismus, wie Hölderlin oder Mörike oder Verlaine oder Pascoli; und die reinen Wissenschaftler vertrocknen und verflachen in einem seelenlosen Intellektualismus, wie die vielen exakten Materialisten, Naturalisten und Positivisten... Der Literarhistoriker erkennt sie am besten daran, daß sie eine nichtswürdige Prosa schreiben..... Da in jedem poetischen Stil, selbst in dem duftigsten Lied, ... Prosa steckt, überwundene, dienende, geknebelte Prosa, die in andern Dichtungen aber nur halb oder teilweise unterworfen oder gar eigenwillig geblieben und störend geworden ist, so entsteht die Aufgabe, diesem Verhältnis nachzugehen. Es ist in allen Zeitstilen, in jeder einzelnen Dichtung wieder ein anderes . ."

Gefühlsbetont kann natürlich jedes Erleben in einem Sprachgebilde sein, und zwar natürlich je nach den Umständen in verschiedenem Grade. Ich kann das Urteil, das in den Worten sich ausspricht: „Welch herrliche Landschaft!" oder das Urteil, das in den Worten liegt: „Das Leben ist der Güter höchstes nicht", bald mehr, bald weniger gefühlsbetont erleben.

Starke Gefühlsbetonung meines Erlebens nun läßt mich den entsprechenden Satz als dramatisch empfinden, wenn mein Gefühlserleben im Satze ein bewegtes, dynamisches ist, als lyrisch, sobald mein Erleben ein ruhigeres, zuständliches ist. Unter Umständen kann sogar ein und derselbe Satz bald diese, bald jene Wirkung zeitigen. Der Satz aus dem Wallenstein-Monolog (Wallensteins Tod I/4):

> Strafbar erschein ich, und ich kann die Schuld,
> Wie ichs versuchen mag, nicht von mir wälzen:
> Denn mich verklagt der Doppelsinn des Lebens,
> Und — selbst der frommen Quelle reine Tat
> Wird der Verdacht, schlimmdeutend, mir vergiften...

ist mir, sobald ich leidenschaftlich bewegt erlebe, durchaus dramatisches, sobald ich weicher, zuständlich, etwa resigniert, erlebe, mehr lyrisches Erlebnis.

Nun kann ich mich aber in der Apperzeption eines Satzes aber nicht nur dem Sprechenden, sondern, mit dem Sprechenden mitspielend, auch der Sache gegenüber von der gesprochen wird, zuschauend verhalten. Vor allem ist dies natürlich bei Urteils-(Aussage-)sätzen der Fall. Denn jedes Urteilen über etwas, jedes Vorstellen einer Sache, ist ja ein der Sache Ge-

Digitized by Google

genüberstehen, ein „Zuschauen". (Ein für allemal sei hier bemerkt, daß die Worte „Zuschauer", „zuschauen" im ästhetischen Sinne, entsprechend dem gegensätzlichen „Mitspieler", „mitspielen", ein seelisches Verhalten bezeichnen, das mit optischem Schauen selbstverständlich, besonders in der Dichtung, nicht ohne weiteres gleichzusetzen ist.) Wenn ein Satz mich aber derart (der Sache gegenüber, von der gesprochen wird) zu „zuschauendem" Verhalten veranlaßt, kann ich ihn als berichtend, als episch bezeichnen. Die (gehörten oder gelesenen) Worte „Fritz ist angekommen", die mir unter Umständen ein durchaus dramatisches Erlebnis sein können, empfinde ich als episch, soweit ich mich in der Apperzeption bloß vorstellend, urteilend, über Fritz verhalte. Natürlich können dramatisches bezw. lyrisches (d. h. Gefühls-) und episches (d. h. Vorstellungs-) Erleben sich mannigfach verquicken. Ich lese von jemandem, der ausruft: „Welch Schauspiel! Aber ach! ein Schauspiel nur!" (Das Beispiel in anderer Interpretation bei K. O. Erdmann, Die Bedeutung des Wortes, 3. Aufl., 1922, S. 118.) Mit starkem Gefühl beginnt mein Erleben, dann tritt meine Urteilstätigkeit in den Vordergrund und erst die Erkenntnis, die durch sie hervorgebracht wird, weckt mir wieder ein bestimmtes Gefühl, ein Gefühl der Betrübnis, das nun den letzten Worten des Satzes selbst ihre bestimmte Färbung gibt.

Wenn dramatische bzw. lyrische Apperzeption also in meinem stark gefühlsbetonten Erleben in einem Sprachgebilde beruhen, so epische in meinem die Sache, von der gesprochen wird, vorstellenden, über sie urteilenden, kontemplativen Erleben. Damit ist aber eine verschiedene Lagerung des Interesses im dramatischen bzw. lyrischen Apperzipieren einer-, im epischen Apperzipieren andererseits gegeben. In meinem dramatischen bzw. lyrischen Apperzipieren eines Sprachgebildes liegt das Schwergewicht gewissermaßen in mir selbst; in meinem epischen Apperzipieren dagegen außerhalb, in dem, was ich vorstelle, worüber ich urteile. Vom Standpunkte des Sprechenden aus und auf Dramatik bzw. Epik beschränkt, kann man das wörtlich mit Sätzen Goethes ausdrücken: „Der Rhapsode (Erzähler) wird als weiser Mann erscheinen, der in ruhiger Besonnenheit das Geschehen übersieht... Der Mime will, daß man an ihm .... teilnehme" (Goethe, Über epische und dramatische Dichtung).

In der Gefühlsbetonung meines Erlebens im Sprachgebilde beruht, so wurde früher gesagt, die ästhetische Lust, die das Sprachgebilde mir gewährt. Den Satz: der Mond ist aufgegangen, empfinde ich nur soweit als ästhetisch, als ich in ihm ein Gefühl erlebe; soweit ich in ihm bloß urteile, bloß intellektuell vorstelle, hat er auf mich keine ästhetische Wirkung. Daraus ergibt sich aber, daß reine

Digitized by Google

Epik (wenn es das nämlich gäbe: das „innere Tun" des Erleben im Sprachgebilde ist aber natürlich immer, wie jedes Tun, von Gefühlstönen begleitet, seien sie auch noch so leise) ästhetisch reizlos wäre. In der eigentümlichen Art, in der ich in einem Sprachgebilde gefühlsbetont erlebe, dabei aber doch der berichteten Sache gegenüber „Zuschauerhaltung" bewahre, beruht die Eigenart epischer Kunstwirkung.

Gefühlsbetonung meines Erlebens in einem Sprachgebilde, d. h. „Einfühlung" in den Sprecher bezw. das Sprachgebilde kann zunächst durch äußere Umstände bewirkt sein. Einfache Selbstbeobachtung lehrt, daß ich im allgemeinen gefühlsreicher erlebe, wenn der Sprechende sein Wort mit geeigneter Betonung spricht und es mit eindrucksvoller Geste begleitet, als wenn er es ausdruckslos hersagt, gefühlsreicher, wenn ich das Wort (in entsprechender Betonung) höre, als wenn ich es nur lese.

Gefühlsbetontes Erleben, Einfühlung, ist daher im allgemeinen im Apperzipieren keiner Dichtungsgattung in höherem Maße möglich als im Apperzipieren einer dramatischen Aufführung, als im Hören eines ausdrucksvoll vorgetragenen Gedichtes. Nirgends in der Dichtkunst kann ich so stark einfühlend erleben wie in dem durch charakteristische Gebärden unterstützten Sprechen des auf der Bühne vor mir agierenden Heldendarstellers — Bedingungen, die dem gedruckten (gelesenen) Buche fehlen. Um so mehr ist das Buch auf innere Mittel der Gefühlswirkung angewiesen, auf die Gefühlsmittel, die der Sprache innerlich eigen sind. In der dramatischen Aufführung kann die Geste und die Betonung des Schauspielers die künstlerischen Mängel, die der Sprache des Werkes etwa anhaften, kompensieren; auch der Vorleser, sei es eines Dramas, sei es einer Erzählung, sei es eines Gedichtes, kann bis zu einem gewissen Grade derart wirken. Bei der stillen Lektüre würden jene Sprachmängel ein lustvolles Erleben nicht zustandekommen lassen. Es liegt daher in der Natur der Sache, daß wir vor allem vom zu lesenden Dichtwerk sprachlich-künstlerische Vollendung, vollste Auswertung der inneren Sprachmittel, verlangen.

Von diesen inneren Kunstmitteln der Sprache soll nun gehandelt werden.

Die Worte haben Klang-, die Sätze Klang- und rhythmischen Wert; d. h. in der Apperzeption eines Sprachgebildes kann ich musikalische Gefühlswerte erleben. Und weil sie musikalische, nicht eigentlich dichterische sind, sollen sie in diesem Buche nur gestreift werden — obzwar die einschlägigen Fragen durch die

Digitized by Google

wichtigen Forschungen von E. Sievers gerade in den letzten Jahren erhöhtes Interesse gewonnen haben.

In unseren Zusammenhang gehören natürlich nur diejenigen musikalischen Elemente, die im Sprachgebilde selbst liegen, besser gesagt, die ich je nach der Feinheit und den Bedürfnissen meines musikalischen Sinnes auch aus dem still für mich gelesenen Sprachgebilde herausfühle (vgl. auch auch Sievers, Rhythmisch-melodische Studien, Heidelberg, 1912), nicht diejenigen, die der Rezitator oder Sänger hinzutut.

Die Klangwirkung eines Wortes — unterstreichbar und zu neuer Wirkung erhöhbar durch Gleichklang mit anderen Worten (Reim) — oder eines Satzes wird verstärkt, ja unter Umständen erst gezeitigt durch die Apperzeption der Bedeutung des Wortes, des Satzes. Dafür gibt Roetteken (Poetik, S. 44) als charakteristisches Beispiel die Stelle aus der Walpurgisnacht im „Faust":

Ein Nebel verdichtet die Nacht.
Höre, wie's durch die Wälder kracht!
Aufgescheucht fliegen die Eulen.
Hör', es splittern die Säulen
Ewig grüner Paläste.
Girren und Brechen der Äste!
Der Stämme mächtiges Dröhnen!
Der Wurzeln Knarren und Gähnen!
Im fürchterlich verworrenen Falle
Übereinander krachen sie alle,
Und durch die zertrümmerten Klüfte
Zischen und heulen die Lüfte . . . . .

„Diese Lautmalerei", schreibt Roetteken treffend, „ist für sich keine ausreichende Nachahmung der Naturgeräusche, und sie wird auch im Munde des Deklamators kaum zu einer solchen: wer die Verse sich etwa vortragen läßt, ohne der deutschen Sprache mächtig zu sein, also nicht durch die Bedeutung der Worte erfährt, um was es sich handelt, wird aus den Lauten allein den Sturm im Walde mit dem Brechen und Girren der Äste nicht erkennen. Wir freilich glauben ihn in den Versen brausen zu hören, aber nur deshalb, weil die betreffenden Gehörsvorstellungen in uns durch den Inhalt der Verse geweckt werden und nun mit ihrem Klangmaterial verschmelzen. Dazu kommt, daß die harten Konsonantenverbindungen über ihren schallnachahmenden Charakter hinaus noch eine gewisse Stimmung des Starken, Heftigen, Rauhen mit sich führen, die sehr zu dem Dargestellten paßt und uns um so mehr zu der Meinung bringt, als sei der Lärm des Sturmes im Walde schon durch das Lautmaterial wiedergegeben . ."

Auch der Rhythmus hat als musikalisches Element seinen eigenen Gefühlswert, seine eigene einfühlungswirkende Kraft, die den

Digitized by Google

sonstigen Gefühlswert der Worte bedeutend zu verstärken vermag. Und zwar besitzen bekanntlich nicht nur die spezifisch metrischen Sprachgebilde ihren Rhythmus, sondern auch die Prosa kann den ihren haben — einen weichen, schmiegsamen, der besonders reizvoll ist gegenüber der (oft natürlich sehr wirkungsvollen, oft aber auch störenden) Regelmäßigkeit, die jedes Metrum mit sich bringt, mag es innerhalb seiner selbst auch noch so viele Modulationen gestatten.

Freilich muß jede, ob metrische oder „freie" Rhythmik, will das Kunstwerk zu voller Wirkung gedeihen, in harmonischem Einklang mit den „inhaltlichen" Werten des Sprachgebildes stehen. Diese geheimnisvolle Wechselwirkung von „Inhalt" und Rhythmus (ich meine natürlich nicht den bloß technischen Zusammenhang, daß erst die Apperzeption der Bedeutung eines Satzes die Worte entsprechend betonen läßt und damit den Rhythmus zeitigt) hat Schiller in höchst interessanter Weise erkannt: „Ich habe noch nie so augenscheinlich mich überzeugt, als bei meinem jetzigen Geschäft," schreibt er, mit der Vers-Ausarbeitung seines Wallenstein beschäftigt, am 24. November 1797 an Körner, „wie genau in der Poesie Stoff und Form, selbst äußere zusammenhängen. Seitdem ich meine prosaische Sprache in eine poetisch-rhythmische verwandle, befinde ich mich unter einer ganz andern Gerichtsbarkeit als vorher; selbst viele Motive, die in ihrer prosaischen Ausführung recht gut am Platze zu stehen schienen, kann ich jetzt nicht mehr brauchen; sie waren bloß gut für den gewöhnlichen Hausverstand, dessen Organ die Prosa zu sein scheint; aber der Vers fordert schlechterdings Beziehungen auf die Einbildungskraft, und so mußte ich auch in mehreren meiner Motive poetischer werden. Man sollte wirklich alles, was sich über das Gemeine erheben muß, in Versen, wenigstens anfänglich konzipieren, denn das Platte kommt nirgends so ans Licht, als wenn es in gebundener Schreibart ausgesprochen wird." —

Wir erleben aber in Worten und Sätzen nicht nur kraft ihrer klanglich-rhythmischen Eigenschaften, sondern auch (wenn jene nicht zu sehr „abgegriffen" sind) in anderer Weise Gefühle. Bleiben wir zunächst beim einfachsten Element, beim Worte. Nicht nur Worte, die Gefühle geradezu ausdrücken (Affektlaute und Interjektionen) oder bezeichnen („Liebe", „Haß" usw. usw.), sondern auch alle anderen können Gefühle wecken. Da diese Gefühle assoziativ an die Begriffe gebunden sind, kann man von gefühlsmäßigen Obertönen in der Begriffsapperzeption sprechen. Wer nicht wüßte, was das Wort „Vaterhaus" (begrifflich) bedeutet, könnte auch seinen Gefühlswert nicht erleben. „Begriff" heißt aber nicht visuelle „Anschauung". Daher kann das Wort „Vaterhaus" und können z. B. Farbenbezeichnung rot, grün, schwarz usw. als bloße Bezeichnungen, ohne Rücksicht darauf, ob ich das Haus, die

Digitized by Google

Farbe, in meiner Phantasie sehe, wirklich gefühlswertig sein. (Natürlich können bei der Apperzeption dieser Gefühls-Obertöne der Begriffe auch die klanglichen Elemente des Wortes, wie auch umgebende, näher bestimmte Worte usw. verstärkend, modifizierend, bedingend mitwirken.)

Die Arten von Gefühlen, die derart von Worten ausströmen können, auch wenn diese nicht gerade von Gefühlen reden, sind natürlich ungemein mannigfach. Eine spezielle Gruppe sei für viele andere angeführt: „Gewisse Worte und Wendungen gehören erfahrungsgemäß einer bestimmten Sphäre an, dem Stall, der Gasse, dem „Volk", der gebildeten Gesellschaft, dem poetischen oder wissenschaftlichen Sprachgebrauch. Damit haben sie einen bestimmten Beigeschmack oder eine Resonanz. Wir erleben mit ihnen zugleich und in ihnen, das besondere Leben der „Sphäre". Dasselbe gehört eben erfahrungsgemäß dazu. Es ist mit ihm verwachsen..... Um solcher Zutaten willen nennen wir die Worte selbst erhaben, niedrig, grob, fein, trivial...." (Lipps, Ästhetik I, S. 497). Hieher gehören auch die sog. „Archaismen", „Neologismen" usw. mit dem ihnen eigenen Schmelz des Altertümlichen bzw. Neuen, und vieles andere.

Die Gefühlswirkung der Worte vermag deren Begriffs- und Vorstellungsgehalt unter Umständen ganz zu übertönen.

Grau, teurer Freund, ist alle Theorie,
Und grün des Lebens goldner Baum

sagt Mephistopheles (in einem bekannten Beispiele für diese Erscheinung) zum Schüler. Wenn wir den 2. Vers nicht als unsinnig empfinden, und nur verstockte Pedanten empfinden sie so, so liegt das daran, daß der Gefühlswert der Worte ‚grün' und ‚golden' ihre Bedeutung übertönt und damit die begriffliche Unmöglichkeit eines gleichzeitig grünen und goldenen Baumes uns nicht zum Bewußtsein kommen läßt. Denn natürlich wäre es eine reine Scheinerklärung, etwa zu sagen, „grün" habe hier die „übertragene" Bedeutung von „lebendig" od. dgl. Kein unbefangener Leser empfindet so. Zugegeben freilich muß werden, daß ein Satz wie der eben angeführte sich hart an der Grenze dessen befindet, wo der auf Inhaltlichkeit und Begrifflichkeit der Worte geschulte Durchschnittsmensch noch mitkann.

Der Gefühlswert der Worte nur ist es, der „unser Denken einschläfernd" (Roetteken, a. a. O., S. 144), uns gewisse Metaphern und andere Stilfiguren, Vergleiche usf., glatt hinnehmen und nicht als lächerliche „Stilblüten" empfinden läßt, ja der ihren Reiz ausmacht. Von einem „blühenden" Jüngling zu reden, wirkt in dem Augenblicke komisch, wo das Blühen wirklich (d. h. im primären Sinne) vorgestellt, begrifflich erfaßt wird.

Digitized by Google

Der Gefühlswert der Worte auch, gesteigert durch Klang und Reim, läßt uns den Nichtsinn gewisser lyrischer Strophen nicht zum Bewußtsein kommen. Wiederum ein viel zitiertes, weil in der Tat charakteristisches Beispiel: Verse von Verlaine, Verse, die zu den schönsten gehören, die er geschrieben hat:

Les sanglots longs
Des violons de l'automne
Blessent mon coeur
D'une langueur
Monotone.

„Seufzer der Geigen" geht begrifflich noch an. Aber „Geigen des Herbstes"? „Man mag das lächerlich und unfranzösisch schelten, weil es keinen „Sinn" gibt — was haben die Geigen mit dem Herbst zu tun? — sicher ist es echt lyrisch, denn es vermittelt durch Worte eine ganz besondere Stimmung: Herbstwehmut. Aus diesen langen geschlossenen *o* in sanglots, longs, violons hört man das schluchzende Singen der Saiten und die dumpfen *o* von automne und monotone mit dem offnen *œ* in coeur und langueur bilden die schwermütige Begleitung zu diesem Herbstgesang" (W. Waetzold in „Festschrift zur Begrüßung des 5. allgemeinen deutschen Neuphilologentages", Berlin 1892). Hier ist der Platz, das schöne Bild R. Lehmanns anzuwenden (Poetik², München 1919, S. 81): „Die Worte erwecken nicht bloß durch ihren Klang, sondern auch durch ihren Gefühlswert unmittelbar Empfindungen, die sich vereinen, um eine Stimmung hervorzurufen, welche das anschauliche Bild gleichsam unter sich läßt und sich schwebend von ihm entfernt."

So erklärt sich, nebenbei gesagt, auch die Macht des politischen oder sonstigen „Schlagwortes", die Macht der „Phrase". Wieviel Menschen haben sich, besonders in erregten Zeiten, nicht schon an Worten berauscht, deren Begriffsinhalt ihnen niemals klar geworden ist?

Am Gefühlswert der Worte liegt es auch, daß die Synonyma einer Sprache kaum je gleichwertig sind („Le mot changé, la chose n'est plus la même", sagt einmal Rousseau [Nouvelle Héloïse, II, Lettre XXI]), liegt zum guten Teile auch die Schwierigkeit, ein Sprachgebilde adäquat in eine andere Sprache zu übertragen; denn auch begrifflich vollkommen gleichbedeutende Worte zweier Sprachen haben kaum jemals denselben Gefühls-, d. h. Kunstwert.

Vom Worte steigen wir auf zu den Wendungen und Sätzen, wenngleich manches Hierhergehörige im Vorstehenden vorweggenommen ist. Auch die Satzbedeutungen haben rein als solche ihre gefühlsmäßigen Obertöne, die nicht nur Summen der Obertöne der Einzelworte sind. Man beachte den hohen Gefühlswert der folgenden Verse,

Digitized by Google

indenen die Einzelworte kaum oder nur schwach gefühlswertig sind:

Sie haben dich fortgetragen,
Ich kann es dir nicht mehr sagen,
Wie oft ich bei Tag und Nacht
Dein gedacht,
Dein, und was ich dir angetan
Auf dunkler Jugendbahn.
Ich habe gezaudert, versäumet,
Hab immer von Frist geträumet;
Über den Hügel der Wind nun weht:
Es ist zu spät.
(Vischer, „Zu spät".)

Aber es kommt noch anderes in Betracht. „Toucher à un ordre de l'activité cérébrale, c'est toucher à tous les autres à la fois, de même que le choc d'une note sur un clavier fait vibrer sourdement les autres cordes" (Tancrède de Visan, L'attitude du lyrisme contemporain, 2. Aufl., Paris 1911, S. 73). Und so hebt Lipps mit Recht hervor, daß schon unser Vorstellen und Urteilen als solches, als intellektuelles Tun, gefühlswertig sein kann: „Ich fühle einmal das vorstellende Tun, die Kraft des Erfassens, des Eindringens, das Suchen nach einem Urteile, das Fragen, Besinnen. Ich fühle zugleich diese oder jene Weise der Erfassung oder Auffassung, des urteilenden Tuns, kurz der geistigen oder intellektuellen Arbeit. Und alles dies kann ich auch in den gehörten oder gelesenen Worten (fühlen) .... Zu den (Sprachgebilden), in welchen solches intellektuelle Tun (mit seinem Gefühlswert) für mich liegt, gehören alle die poetisch-rhetorischen Mittel und Weisen der Darstellung eines Gedankens. Es gehören dahin die Figuren und Tropen, die Metaphern, Vergleiche und Gleichnisse; auch schon jede Weise des einfacheren und nüchterneren, oder reicheren und belebteren Ausdrucks. Schließlich auch die Art der Konstruktion der Sätze, das Folgern von einem aus dem andern, soweit nämlich darin für uns unmittelbar eine eigenartige Weise des geistigen Tuns sich ausspricht ... Dazu ist freilich eine Bemerkung zu machen. Solche Weisen sich auszudrücken oder eine Sache darzustellen, sind vom dargestellten Inhalt nicht zu trennen. Wenn ich etwas anders sage, so sage ich etwas anderes (mit seinem anderen Gefühlswert), rücke zum mindesten den Gegenstand in eine andere Beleuchtung, oder mache ihn klarer, lebendiger, eindrucksvoller, bzw. das Gegenteil. Damit wird er für den, der die Worte hört, ein anderer ... (In gewissen Wendungen) liegt .. ein persönliches Element, ein Heraustreten des Redners oder Dichters oder des ideellen Ich der Rede oder Dichtung aus dem Gewöhnlichen, eine Individualisierung desselben, damit zugleich eine Belebung, eine Steigerung. Ist diese uns nicht in ihrer Eigenart natürlich, so nennen

Digitized by Google

wir die Wendung gesucht. Hier drängt sich das persönliche Element, das Heraustreten aus dem Gewöhnlichen, störend auf. Dagegen bedeutet es uns einen Zuwachs, wenn wir es ohne Zwang innerlich mitmachen.." (Lipps, Ästhetik, I, S. 495/7).

Soll die Gefühlswirkung der Worte und Sätze zu voller Entfaltung gelangen, so muß ihr — auch das ist wichtig — genügend Spielraum gegeben sein. Es darf ein Gedanke den andern nicht drängen, es darf auch nicht durch schwierige Wortstellung, schwierigen Ausdruck usw. das intellektuelle Verständnis so erschwert sein, daß es die ganze Apperzeptionskraft des Lesers oder Hörers in Anspruch nimmt und so ein Gefühlserleben in diesem nicht aufkommt.

„Es kann eine Stimmung in verhältnismäßig wenig Worten gegeben werden, sodaß sie uns doch ganz klar anspricht, und es können zum Ausdruck derselben Stimmung an einer andern Stelle viel mehr Worte gebraucht werden: dann wird unsere psychische Kraft im letztgenannten Falle viel mehr durch die Aufgabe des bloßen Wortverständnisses in Anspruch genommen und es bleibt für die Ausbildung der Stimmung selbst weniger übrig, die Stimmung ist matt gegenüber der durch die konzentriertere Darstellung erregten. Das Gesagte gilt aber nur für den Fall, daß in der wortreicheren Darstellung nicht auch verhältnismäßig mehr gleichkräftige Antriebe für uns enthalten sind, die betreffende Stimmung auszubilden; sind sie da, so hält der Dichter uns durch die längere Darstellung auch länger bei der Stimmung fest, wobei denn freilich bei zu langer Dauer die Stimmung durch die eintretende Abstumpfung leiden kann" (Roetteken, Poetik, S. 256).

Ich sagte oben, daß das Apperzipieren eines Satzes ein Vorstellen, Urteilen, Fragen usw. im (gehörten oder gelesenen) Satze ist. Eine besondere Frage knüpft sich nun an das Vorstellen im Sprachgebilde: können nämlich die so erlebten Vorstellungen bis zu einem gewissen Grade die Kraft von Sinneseindrücken erlangen und welche Mittel hat die Sprache zur Verfolgung solcher Zwecke? Die Frage ist, hauptsächlich was die Eindrücke des Gesichtssinnes, d. h. die Möglichkeit anlangt, visuelle Anschauung durch Sprache zu wecken, seit Lessing, ja seit dem antiken „Ut pictura poesis" nicht aus den Poetiken verschwunden. Schiller z. B. hat (in einer Fußnote seiner Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung; Säkular-Ausgabe Bd. 12, S. 209) ausdrücklich Anschauungs- und Gefühlswirkung der Sprache einander gegenübergestellt: „Je nach dem .. die Poesie einen bestimmten Gegenstand nachahmt (wir würden sagen: visuelle Bilder im Genießer hervorruft), wie die bildenden Künste tun, oder je nachdem sie, wie die Tonkunst, bloß einen

Digitized by Google

bestimmten Zustand des Gemütes hervorbringt, ohne dazu eines bestimmten Gegenstandes nötig zu haben, kann sie bildend (plastisch) oder musikalisch genannt werden. Der letztere Ausdruck bezieht sich also nicht bloß auf dasjenige, was in der Poesie, wirklich und der Materie nach, Musik ist, sondern überhaupt auf alle diejenigen Effekte derselben, die sie hervorzurufen vermag, ohne die Einbildungskraft durch ein bestimmtes Objekt zu beherrschen . . ."

Die Beobachtung Schillers ist durchaus richtig. Nur darf man das eine nicht vergessen: die visuelle Anschauungswirkung ist nur ein nebengeordneter, nicht integrierender Bestandteil der dichterischen Wirkung überhaupt. Diese Erkenntnis ist die wichtigste des wertvollen Buches von Th. A. Meyer, Das Stilgesetz der Poesie, Leipzig 1901 (vgl. übrigens Viehoff, Poetik, S. 174) und sie ist vorher schon französischen Symbolisten gereift, die sie freilich grotesk übertrieben haben: «L'enfantillage de la littérature jusqu'ici a été de croire, par exemple, que choisir un certain nombre de pierres précieuses et en mettre le nom sur le papier, même très bien, c'était faire des pierres précieuses . . . . . Abolie la prétention, esthétiquement une erreur, malgré qu'elle régît presque tous les chefs-d'œuvre, d'inclure au papier subtil du volume autre chose que par ex. l'horreur de la forêt ou le tonnerre muet épars au feuillage: non le bois intrinsèque et dense des arbres. Quelques jets de l'intime orgueil véridiquement trompetés éveillent l'architecture du palais, le seul habitable; hors de toute pierre sur quoi les pages se refermeraient mal» (Mallarmé).

Eine Dichtung, die nur malerisch oder plastisch sein wollte, wäre mißlungen als Dichtung, nicht minder aber unterlegen im Wettbewerb mit den bildenden Künsten. Das hat schon Lessing betont. Aufgabe der Dichtung kann es nicht sein, Malerei und Plastik zu ersetzen. D. h. nun aber nicht, daß Anschauung und Gefühl einander nicht ergänzen könnten. Ich habe mir einmal den Satz aus Heinses „Ardinghello" notiert: „Rom schläft; der blaue unermeßliche Äther schwebt darüber wie eine Henne über ihren Küchlein, und blinkend hell Gestirn erleuchtet selig die Gegenden." Gibt er nicht zu wunderbarer Wirkung Stimmung und Anschauung?

Ein anderes Beispiel: die erste Strophe des Abendliedes von M. Claudius (sie ist, allerdings in etwas anderer Gedankenverbindung, auch bei Lehmann a. a. O. p. 87, zitiert):

Der Mond ist aufgegangen,
Die goldnen Sternlein prangen
Am Himmel hell und klar.
Der Wald steht schwarz und schweiget,
Und aus den Wiesen steiget
Der weiße Nebel wunderbar.

Digitized by Google

Kein Zweifel, daß diese Strophe selbst dem minder visuell Veranlagten ein ausgesprochen „optisch" zu schauendes Bild gibt. Das Bild ist aber wie das aus dem „Ardinghello" auch außerordentlich gefühlsbetont und erst dadurch dichterisch recht wirksam. Zwar kein einziges Wort in den 6 Versen ist unmittelbar Ausdruck, Bezeichnung, Begriffswort eines Gefühles, aber wie gefühlswertig sind doch die Worte golden, Sternlein, prangen, schweiget, wunderbar, usw. usw.

Allzustarke Gefühlsbetonung allerdings würde die Bildhaftigkeit der Vorstellung verwischen. Der Leser würde im Lesen der Sätze nur Gefühl erleben, für Vorstellungstätigkeit bliebe in seiner Seele kein Raum.

Wie nun aber erreicht der Dichter im Leser Vorstellungen von möglichster Sinnenkraft? Viel Material zu dieser Frage, das jedoch mitunter anders zu deuten ist, gibt die Poetik von H. Viehoff, Trier 1888. Natürlich hängt es zunächst von den entsprechenden Anlagen (der entsprechenden sensorischen Phantasie) und augenblicklichen Dispositionen des Apperzipierenden selbst ab, inwieweit der Schriftsteller ans Ziel gelangt. Dann aber liegen die Verhältnisse auf den verschiedenen Sinnesgebieten verschieden: gewiß werden nur wenige Menschen beim Lesen des Wortes „Geigenton" in ihrer Phantasie den Ton wirklich hören, nur wenige beim Lesen des Wortes „Veilchenduft" den Veilchenduft wirklich riechen (was nicht hindert, daß viele beim Apperzipieren solcher Worte ein starkes Gefühlserlebnis haben werden); auf dem Gebiete des Geschmacks- und des Tastsinnes, wie auf dem der Temperaturempfindungen, ist es ähnlich. Am leichtesten und reichsten geht die menschliche Vorstellungstätigkeit zweifellos im Visuellen vor sich[1]. Und da ist denn zu sagen, daß (visuelle) „Anschauung" nur durch Worte und Fügungen geweckt wird, die wirklich Anschaubares (Farben, konkrete Dinge usw.) bezeichnen. Vgl. Viehoff, a. a. O., S. 109: „Unter denselben Bedingungen, unter denen sich ein Gegenstand der Außenwelt den leiblichen Sinnesorganen (Auge und Ohr usw.) klarer und fester einprägt, unter eben denselben drückt sich die Vorstellung des Gegenstandes dem inneren, geistigen Gesamtsinnesorgan, d. h. der Phantasie heller und bestimmter ein . . .: einen hell . . . beleuchteten Gegenstand faßt bekanntlich das äußere Auge deutlicher und kräftiger auf, als einen im Zwielicht befindlichen. Wird nun das Geistesauge, d. h. diejenige Seite der Phantasie, welche ein inneres Analogon des leiblichen Gesichtsorganes ist, durch den Dichter bestimmt, jenen Gegenstand sich als stark beleuchtet vorzustellen, so

[1] Ich übergehe die komplizierten Fälle von „Synästhesie", d. h. Hörens einer Farbe, Sehens eines Tones u. dgl. Außer in symbolistischen Experimenten spielen sie in der Dichtung keine Rolle.

Digitized by Google

heißt das nichts anderes als: die Einbildungskraft wird gereizt, der Vorstellung einen höheren Grad von Klarheit und Deutlichkeit zu geben." Hieher gehört auch die Wirkung z. B. kontrastierender Farbenbezeichnungen usw. — Dichtungen, die nicht mit Bezeichnungen für wirklich Anschaubares arbeiten, kann ich nicht als visuell wirkungsvoll empfinden. So nicht die zitierte Strophe Verlaines und eigentlich auch nicht die folgende Schilderung eines Frühlingsmorgens bei Goethe, die Lehmann dagegen (Poetik, S. 85) „als ein höchst anschauliches Bild" wertet:

Der Morgen kam; es scheuchten seine Tritte
Den leisen Schlaf, der mich gelind umfing,
Daß ich, erwacht, aus meiner stillen Hütte
Den Berg hinauf mit frischer Seele ging;
Ich freute mich bei einem jeden Schritte
Der neuen Blume, die voll Tropfen hing;
Der junge Tag erhob sich mit Entzücken,
Und alles war erquickt, mich zu erquicken.

Selbstverständlich wird visuelle Wirkung nicht durch möglichst genaue Beschreibung erzielt. „Unser Bewußtsein," schreibt Roetteken in dem beachtenswerten Kapitel „Die Sprache und das innere Bild" seiner „Poetik" (S. 51), „vermag nur einige, sehr wenige, nacheinander gegebene Vorstellungen (das Nacheinander liegt im Wesen der Sprache) zu einem gleichzeitig übersehbaren anschaulichen Nebeneinander zusammenzufassen; wieviele, das hängt davon ab, inwieweit uns wenigstens das allgemeine Schema der betreffenden Gegenstände bekannt ist, und es hängt auch wohl ab von unserer Anlage: es gibt wohl auch hier individuelle Verschiedenheiten unter den einzelnen Menschen, sodaß es dem einen unter sonst gleichen Umständen möglich ist, mehr sukzessiv gegebene Einzelheiten zu einem Bilde mühelos zusammenzufassen, als der andere zu bewältigen vermag. Gibt der Dichter nun eine große Anzahl von Einzelheiten, so verschwinden von einem gewissen Moment an die zuerst gegebenen aus unserem Bewußtsein, sie werden durch die neuen hinausgedrängt, und die Entstehung eines auf einmal übersehbaren Bildes ist unmöglich. Lessing hat die vergeblichen Bemühungen des beschreibenden Dichters treffend durch folgendes Gleichnis charakterisiert: mich dünkt, ich sehe Steine auf einen Berg wälzen, aus welchen auf der Spitze desselben ein prächtiges Gebäude aufgeführt werden soll, die aber alle auf der andern Seite von selbst wieder herabrollen (Laokoon XX)." Vgl. bei Th. A. Meyer, Das Stilgesetz der Poesie, S. 45, den Hinweis auf ähnliche Gedanken in der Ästhetik von Fr. Th. Vischer; auch das Mallarmé-Zitat, das ich in der Festschrift für Vossler („Idealistische Neuphilologie", Heidelberg 1922), S. 254, gegeben habe. endlich Erdmann, Die Bedeutung des Wortes, 3. Aufl., S. 205, 222,

Digitized by Google

In kommendem Zusammenhange wird auf ein besonderes Mittel hingewiesen werden, Vorstellungen von Sinnesempfindungen im Leser zu stärken. Hier sei vorläufig den früheren Beispielen sprachstilistischer Wirkung ein weiteres hinzugefügt. Es ist besonders lehrreich, weil es den Vergleich verschiedener Fassungen zuläßt.

An seiner berühmten Novelle „Paul et Virginie" hat Bernardin de Saint Pierre (1737—1814) lange gefeilt; in den hinterlassenen Papieren des Verfassers haben sich mehrere Belege dafür gefunden. Ein reizendes Genrebildchen in dem Romane (S. 45 der Ausgabe der Bibliotheca romanica) z. B. zeigt die Kinder Paul und Virginie bei einem Regenguß Arm in Arm unter dem über ihre Köpfe geschlagenen Rocke Virginies. Erst mit der 5. Fassung der Stelle hat sich Bernardin zufrieden gegeben. An diesen verschiedenen Fassungen nun (abgedruckt bei M. Souriau, Bernardin de Saint Pierre, Paris 1905, S. 233 ff.) läßt sich besonders gut alles das beobachten, was eben über das künstlerische Wesen der Sprache gesagt wurde, das merkwürdige, zu ganz eigenartiger Kunstwirkung sich fügende Spiel von Begriffen, Gefühlen und Bildern. Überdies wird durch das Exempel klar, welche tieferen (tieferen als die bekannten von Lessing postulierten) Rücksichten bei erstrebter Kunstwirkung der Umstand erfordert, daß die Sprache mit sukzessiven, nicht mit simultanen Vorstellungen arbeitet, bzw. daß die durch sie zu weckenden Simultanvorstellungen sich erst aus aufeinander folgenden, einander ergänzenden Einzelvorstellungen ergeben müssen.

> Quand on en rencontrait un (Paul oder Virginie) à la promenade, on était sûr que l'autre n'était pas loin. Un jour que je traversais le revers de cette montagne, j'aperçus Virginie seule. Mais m'étant approché, je vis que Paul et elle se tenaient par le bras; et, comme il était venu à pleuvoir, Virginie avait relevé son jupon par-dessus sa tête et celle de Paul. Rien n'était plus aimable. Ces deux jolies têtes d'enfants renfermées sous la même coquille..

Bernardin gab sich nicht zufrieden und änderte:

> Quand on en rencontrait un quelque part, on était sûr que l'autre n'était pas loin. Un jour que je descendais le revers de cette montagne, j'aperçus Virginie toute seule, à ce qui me semblait, qui descendait le long de la prairie, et se hâtait de gagner la maison, la tête couverte de son fichu de taille, qu'elle avait relevé par derrière sur sa tête pour éviter la pluie. Mais m'étant approché, je vis que Paul était avec elle sous le mouchoir, et la tenait sous les bras, riant l'un et l'autre d'être sous la même couverture. Rien n'était plus aimable que ces deux têtes charmantes d'enfants qui semblaient encloses sous la même coquille.

Es scheint klar, was Bernardin zu den wichtigsten seiner Umstilisierungen veranlaßt hat. Die erste Fassung ist zu begrifflich-verstandesmäßig und zu wenig gefühlsbetont-bildhaft: ein Gedanke folgt in logischer Reihe auf den andern: Virginie scheinbar allein — doch bei näherem Zusehen zeigt sich, daß sie mit ihrem Bruder ist; da es

Digitized by Google

regnet, hat Virginie ihren Rock über ihren und ihres Bruders Köpfe geschlagen. In der 2. Fassung ist diese Gedankenfolge bereits zugunsten geschlossener und gefühlsbetonter Bildhaftigkeit umgestürzt: dadurch, daß Virginies merkwürdiger Regenschirm nun vor dem Erscheinen Pauls erwähnt wird, wird das ganze Bildchen gewissermaßen unter einen einheitlichen Gefühlswert gestellt. Mit der Retardierung der Erkenntnis, daß auch Paul da ist, wird aber auch die Spannung in dem Geschichtchen erhöht. Man gewahrt in beiden Hinsichten die Bedeutung des sog. konsekutiven Charakters der Sprache.

Das Bildchen sucht Bernardin möglichst farbig und gefühlswertig zu gestalten: Virginie eilt die Wiese entlang dem Hause zu, die Kinder lachen. Die straffe Verstandesmäßigkeit ist aufgegeben: der protzige Kausalsatz «comme il était venu à pleuvoir» ist dem auch durch seine Stellung bescheiden zurücktretenden «pour éviter la pluie» gewichen. Und gleich im ersten Satze hat das begriffliche und im gegebenen Falle überdies unklare «à la promenade» (wer ist auf dem Spaziergange, die Kinder oder der Erzähler?) dem verallgemeinernden und daher hier den Sinn verstärkenden «quelque part» (das Gewicht liegt doch darauf, daß die beiden Kinder stets zusammen sind) den Platz geräumt.

Manche Änderung Bernardins erscheint freilich eher als Schlimmbesserung: vor allem das «fichu de taille» gegenüber dem früheren «jupon»; doch auch das «toute seule, à ce qui me semblait», gegenüber bloßem «seule» ist nicht glücklich.

Bernardin feilte weiter und die Stelle lautet nun so:

> Quand on en rencontrait un quelque part, on était sûr que l'autre n'était pas loin. Un jour que je descendais le revers de cette montagne, j'aperçus Virginie toute seule, à ce qui me semblait, qui se hâtait de traverser le jardin, la tête couverte de son jupon qu'elle avait relevé par derrière sur sa tête pour se mettre à l'abri d'une forte ondée de pluie. De loin je la croyais seule; mais m'étant approché d'elle pour lui aider à marcher, je vis qu'elle tenait Paul sous le bras, riant l'un et l'autre à l'abri sous un toit de leur grandeur et de leur invention. Rien ne me parut plus aimable que ces deux têtes charmantes d'enfants qui semblaient s'enfermer sous une même coquille.

Das prüde «fichu de taille» hat seinen Platz wieder (und endgültig) dem ungleich pittoreskeren «jupon» überlassen. Auch die Zusammenziehung des «qui descendait le long de la prairie et se hâtait de gagner la maison» in «qui se hâtait de traverser le jardin» kommt, bei einiger Einbuße an Gefühlswert, will mir scheinen, den Bedürfnissen des Auges entgegen, ebenso das geschaute «pour se mettre à l'abri d'une forte ondée de pluie» für das bloß begriffliche «éviter la pluie». Unglücklich dagegen ist die Wiederaufnahme des schon einmal ausgesprochenen Gedankens, daß Virginie von weitem allein zu sein schien, durch das «de loin, je la croyais seule»; die Stim-

Digitized by Google

mung eher störend das plumpe, leider auch später nicht ausgemerzte «pour lui aider à marcher (später in das gebräuchlichere «l'aider» umgewandelt); sehr fein hinwiederum die kindliche Nuance, daß nun das Mädchen den Knaben schützt (nicht, wie bei den Erwachsenen üblich, umgekehrt). «A l'abri sous un toit» ist gegenüber «sous la même couverture» entschieden bildhafter, «de leur grandeur et de leur invention» hebt die heitere Stimmung.

Aber Bernardin modelte nochmals und schrieb jetzt:

> Quand l'un des deux se trouvait dans l'embarras, il était bien rare que l'autre ne fût pas tout prêt à le seconder. Un jour que je descendais cette montagne, j'aperçus Virginie qui se hâtait de traverser le jardin, la tête couverte de son jupon qu'elle avait relevé par derrière pour se mettre à couvert d'une ondée de pluie. De loin je la crus seule, et m'étant avancé vers elle pour l'aider à marcher, je vis qu'elle tenait Paul sous le bras, riant l'un et l'autre d'être à l'abri sous un toit de leur grandeur et de leur invention. Rien n'était plus aimable, sous ce jupon bouffant, que ces deux têtes charmantes qui, comme celles des enfants de Léda, semblaient renfermées sous la même coquille.

Der unkindlich-moralisierende Eingangssatz stört die Stimmung; Bernardin hat Recht, in der folgenden endgültigen Fassung zur früheren naiveren Form zurückzukehren. Daß der unklare und daher unanschauliche «revers» des Gebirges verschwunden ist, begrüßt man. Nicht viel gewonnen ist dagegen, wenn statt zweimaligem «à l'abri» neben einmal «couverte» jetzt zweimal «couvert(e)» neben nur einmal «à l'abri» steht. Stilistisches Feingefühl verrät die Weglassung des «toute seule à ce qui me semblait»: es wird dadurch nicht nur die störende Wiederholung eines und desselben Gedankens vermieden, es verschwindet nicht nur das rationalistisch-klappernde «à ce qui me semblait», sondern es wird auch das Überraschungsmoment, das in dem Erscheinen Pauls liegt, erst künstlerisch recht wirksam, weil eben dieses Erscheinen des Knaben jetzt nicht schon vorweg angekündigt ist. Man beachte auch das «de loin, je la crus seule et» statt vorhin «de loin, je la croyais seule, mais»: sowohl das einfach anreihende «et» gegenüber dem stärker gedanklichen «mais» als auch besonders das Défini gegenüber dem Imperfektum (darüber wird noch gehandelt werden) dienen spezifisch „epischer", d. h. der „Zuschauer"-Wirkung.

Der Wegfall von «sur sa tête» nach «par derrière» läßt eine unerfreuliche Wortwiederholung verschwinden, ohne Sinn oder Anschaulichkeit zu beeinträchtigen; «ondée de pluie» scheint mir ebenfalls glücklicher als «forte ondée de pluie», weil die nähere Bestimmung im gegebenen Falle belanglos ist, ja die Aufmerksamkeit eher zersplittert. Endlich sind auch die Abänderungen des letzten Satzes begrüßenswert, besonders das Weichen des «ne me parût» vor dem stimmungsvolleren «n'était» und die Einführung des pitto-

Digitized by Google

resken «sous ce jupon bouffant». Die mythologische Reminiszenz freilich kann man eher als störend empfinden.

Noch immer gab sich Bernardin de Saint-Pierre nicht zufrieden. Er kehrte letztlich, wie schon gesagt, zur früheren Fassung seines ersten Satzes zurück und änderte auch sonst. Statt «je descendais cette montagne» setzte er das noch anschaulichere «je descendais du sommet de cette montagne», statt «j'aperçus Virginie qui se hâtait de traverser le jardin» das ebenso pittoreske, aber stimmungsreichere «j'aperçus, à l'extrémité du jardin, Virginie qui accourait vers la maison» (wie reizend das Kind, das vor dem Regen nach Hause läuft!); zweimaliges «à l'abri» nahm er jetzt in Kauf (denn «à l'abri d'une ondée» ist sicher zugleich anschaulicher und stimmungshafter als «à couvert d'une ondée»). «Par le bras» statt «sous le bras», wie es bisher hieß, ist vielleicht leichter vorstellbar. Ob aber Bernardin gut daran tat, zwischen «bras» und «riant» ein «enveloppé presque en entier de la même couverture» einzuschieben, bleibe dahingestellt. Dagegen finde ich «riant l'un et l'autre d'être ensemble à l'abri sous un parapluie de leur invention», wie es nun heißen wird, zugleich lieblicher, malerischer und heiterer als «riant l'un et l'autre d'être à l'abri sous un toit de leur invention». «De leur grandeur» konnte als überflüssig wegbleiben. Im letzten Satze, wie er in endgültiger Fassung lauten wird, bedaure ich freilich das Verschwinden des gefühlsbetonten «aimable», wenngleich die größere Einfachheit im Aufbau des Satzes nicht wirkungslos und «enclos dans la même coquille» dem «renfermées sous la même coquille» in jeder Hinsicht vorzuziehen ist. Hier ist diese endgültige Fassung des ganzen Bildchens:

> Quand on en rencontrait un quelque part, on était sûr que l'autre n'était pas loin. Un jour que je descendais du sommet de cette montagne, j'aperçus, à l'extrémité du jardin, Virginie qui accourait vers la maison, la tête couverte de son jupon, qu'elle avait relevé par derrière, pour se mettre à l'abri d'une ondée de pluie. De loin, je la crus seule; et, m'étant avancé vers elle pour l'aider à marcher, je vis qu'elle tenait Paul par le bras, enveloppé presque en entier de la même couverture, riant l'un et l'autre d'être ensemble à l'abri sous un parapluie de leur invention. Ces deux têtes charmantes, renfermées sous ce jupon bouffant, me rappelèrent les enfants de Léda, enclos dans la même coquille.

Mit den obenstehenden Ausführungen haben wir uns auf dem Gebiete des Erlebens von Vorstellungen im Apperzipieren von Sprachgebilden bewegt. Es liegt nun die Frage nahe, ob wir uns nicht wie in sinnlich Wahrgenommenes so auch in solche Vorstellungen ästhetisch „einfühlen" können. Daß eine solche Möglichkeit ein neues, überaus wichtiges Element in den Komplex des ästhetischen Genießens sprachlicher Kunstwerke bringen würde, liegt auf der

Digitized by Google

Hand; daß es aber diese Möglichkeit gibt, haben die Ästhetiker natürlich bereits beobachtet. Auch Lipps schreibt (Ästhetik I, S.503): „Ich kann mich einfühlen in die Landschaft, die beschrieben, die Worte, Handlungen, Erlebnisse der Menschen, von denen berichtet wird."

Freilich muß man sich vor Augen halten: wenn ich mich mit meinem Gefühle ganz in eine Landschaft oder auch eine Person od. dgl. versenke, so sehe ich sie zum Schlusse nicht mehr, sondern fühle nur noch in ihr. Ebenso ist es mit der Vorstellung: wenn ich mich ganz in sie „einfühle", löst sie sich zum Schlusse als Vorstellung auf und übrig bleibt nur mein Gefühl; das „epische" Element der Apperzeption ist zurückgetreten. Es ist ein Vorgang ähnlich dem, der nach Lipps (Psychologie, Leipzig 1909, S. 17/18) sich im Erinnern vollzieht: „Erinnere ich mich etwa einer von mir angestellten Überlegung, so ist freilich das Bild der vergangenen Überlegung zunächst verschieden von einer Überlegung, die ich in der unmittelbaren Gegenwart anstelle und als jetzt stattfindend in mir erlebe. Aber je mehr ich das vergangene Erlebnis, in unserem Falle die vergangene Überlegung, erfasse und betrachtend in sie eindringe, um so mehr mache ich mir sie gegenwärtig und um so näher rücke ich sie mir, d. h. meinem gegenwärtigen Erleben. Ich ‚lebe mich in sie hinein', ‚versenke mich in sie', und schließlich bin ich ganz in dieselbe ‚versetzt'; d. h. sie ist in mein gegenwärtiges Erleben aufgenommen, ich erlebe sie von neuem oder wiederhole die vergangene Überlegung. Und jede Erinnerung trägt dazu wenigstens die Tendenz in sich."

Aber bleiben wir bei den Vorstellungen, nicht wie ich sie im Erinnern, sondern wie ich sie in der Apperzeption eines Sprachgebildes erlebe. Das früher gegebene Beispiel (Abendlied von Claudius) zeigt, wodurch Einfühlung in eine solche Landschaftsvorstellung, außer durch die Vorstellung selbst, angeregt wird (wenigstens ich fühle deutlich die Tendenz zu solcher Einfühlung in die Abendlandschaft): das vom einzelnen Worte oder von der einzelnen Fügung hervorgerufene Gefühl weckt, fördert, unterstützt die „Einfühlung" (hier ist das Wort in der Tat am Platze) in die Gesamtvorstellung. Schließen die aus dem einzelnen Worte, aus der einzelnen Wendung quellenden Gefühlselemente sich nicht einheitlich zusammen zu dem Ganzen der Einfühlung in die Gesamtvorstellung, so dürfte keine tiefere Kunstwirkung solch einer Landschaftsvorstellung zustandekommen. — Erinnern wir uns auch der Beschreibung der Einfühlung in Kunstwerke, die Lipps-Meumann geben: es komme beim Kunstwerke auf das Wegfallen der störenden Nebenumstände, auf die Auswahl der charakteristischen Züge des vorgestellten Gegenstandes, auf das Wegfallen des Zufälligen, Nebensächlichen, Beliebigen an: somit gewinnt

Digitized by Google

die früher gemachte Beobachtung, daß die Wirksamkeit einer dichterischen Schilderung von der Herausarbeitung der wesentlichen Züge abhänge, auch in der Richtung auf die Einfühlung in das Geschilderte Bedeutung. Eine eingehende Landschaftsbeschreibung enthielte zuviel des Einmaligen und Nebensächlichen, als daß die Einfühlung des Lesers zustandekommen, sein „inneres Tun" sich ungehemmt entfalten könnte.

Aber nicht nur auf Einfühlung in eine Landschaft, die sie beschreibt, sondern auch, ja vor allem, auf Einfühlung des Lesers in Menschen, von denen sie berichtet, kann Dichtung hinarbeiten. Die eben angeführten Bedingungen für die Einfühlung in Landschaftsvorstellungen gelten natürlich auch hier. Aber es läßt sich hier noch Weiteres beobachten. Wie in der sinnlichen Apperzeption, so wecken auch in der Vorstellung besonders Ausdrucksbewegungen das „Mitspiel". Wer hat sich noch nicht dabei überrascht, daß seine Stirne sich unwillkürlich in Falten legte, wenn er in einem Romane von jemand las, der die Stirne runzelt? „Viele Dichter, wie Dickens, Otto Ludwig, Tolstoi und manche andere" — ich zitiere Müller-Freienfels, a. a. O., I, S. 139 — „geben ihren Figuren gern ein mimisches ‚Leitmotiv' mit, eine bestimmte, immer wieder hervorgehobene Geste oder Bewegung, die sich dem Leser geradezu einhämmert. Ich selber, und auch andere Leute haben mir das von sich aus bestätigt, erlebe ganz körperlich jede solche Geste mit, und mit dieser Geste überträgt sich etwas von der mit ihr verknüpften Stimmung. Wenn in Otto Ludwigs Roman „Zwischen Himmel und Erde" es von dem etwas pedantischen Apollonius wieder und wieder heißt, daß er an seinem Rockkragen bürstet, von dem Bruder Fritz, daß er verächtlich ausspuckt und die Hände in die Hosentaschen schiebt, um dort mit dem Gelde zu klappern, so sind das Dinge, die irgendwie ganz deutlich meine Muskelinnervation anregen . . ." Meister solcher Gestensetzung sind einige mittelalterliche Dichter gewesen. Überall zitiert man in diesem Zusammenhange die Stelle des Nibelungenliedes, da Hagen beim Empfange der Nibelungen durch Kriemhild den Helm fester bindet: das sah von Tronege Hagene; den Helm er vaster gebant. Auch der altfranzösische Rolanddichter und manche andere wären hier zu nennen. Vgl. auch Roetteken, a. a. O., S. 67ff. — Man darf die Wirkung des Mitspiels vorgestellter Ausdrucksbewegungen allerdings nicht ohne weiteres gleichstellen mit visueller Anschaulichkeit der betreffenden Vorstellung; obzwar man mit Roetteken S. 181 die Möglichkeit offenlassen kann, daß „eine von uns innerlich empfundene Bewegung oder Haltung unseres eigenen Körpers uns zur Hervorbringung entsprechender Gesichtsbilder disponiere." Hierher gehört wohl die Forderung Lessings (Laokoon XXI), der Dichter

Digitized by Google

solle Gegenstände nicht in Ruhe, sondern im Zustande der Bewegung vorführen: „Wir können uns einer Bewegung leichter und lebhafter erinnern, als bloße Farben und Formen ....“ Vgl. auch Viehoff, a. a. O., S. 131. — Selbstverständlich können „Mitspiel“ und „Anschauen“ sich auch hier verquicken, ohne daß das letztere Folge des ersteren sein müßte. Beweis (zitiert bei Viehoff, S. 127) die Schilderung aus „Hermann und Dorothea“, wo Hermanns Mutter ihrem Sohne in den Garten nachgeht:

„Da durchschritt sie behende die langen doppelten Höfe,
Ließ die Ställe zurück und die wohlgezimmerten Scheunen,
Trat in den Garten, der weit bis an die Mauern des Städtchens
Reichte, schritt ihn hindurch und freute sich jeglichen Wachstums,
Stellte die Stützen zurecht, auf denen beladen die Äste
Ruhten des Apfelbaums ...“

Übrigens schreibt Roetteken selbst an anderer Stelle seines Buches (S. 58): „Ich glaube, daß ich bei unbefangener Lektüre der Verse Ilias IV 105ff., die den Schuß des Pandarus schildern, jedenfalls nur sehr wenig sehe. Und doch habe ich dabei den Eindruck der Plastik. Dieser muß also auch bei solchen Schilderungen noch durch andere Vorgänge in mir zustande kommen können, als durch das Sehen von Bildern ..“. Es dürfte sich eben auch hier um „Mitspiel“ handeln.

Mein leichtes Einfühlen in Bewegungen kann als Element ästhetischer Lust übrigens auch bei Landschaftsvorstellungen zur Geltung kommen, etwa, wenn ich von einem Berge lese, der sich erhebt, von einem Tal, das sich erstreckt, einer Ebene, die sich ausbreitet, von einer Straße, die sich schlängelt (vgl. Lipps, a. a. O., S. 496/7). Auch ein so unvoreingenommener Selbstbeobachter wie Roetteken empfindet bei solchen Ausdrücken mehr als Anschauung: „Wenn ich von einer Schlängellinie höre, so habe ich eine Vorstellung des schnellen Hin und Her, die sicher nicht nur optisch ist, aber näher vermag ich sie nicht zu beschreiben“ (S. 69).

Unser leichtes Einfühlen in Bewegungsvorstellungen kann sich der Dichter in eigenartiger Weise nun auch zunutze machen, um uns Eindrücke des Gesichts-, Gehörs-, Geruchs-Sinnes in der Phantasie lebendiger erleben zu lassen als wir dies bei einfacher Beschreibung des „Objektes“ zu tun vermöchten. Auszugehen ist von dem physiologischen Zusammenhange, der zwischen Sinnesempfindungen und gewissen Bewegungen im Menschen besteht. „Wir reagieren,“ heißt es bei Roetteken (S. 70), „auf gewisse Sinnesempfindungen mit allerlei Bewegungen, die wir auf Angabe des Dichters leicht reproduzieren oder andeutungsweise ausführen; tun wir das, so werden uns zwar die Phantasiebilder der betreffenden Empfindungen selbst kaum deutlicher, aber wir erhalten doch einen großen Teil von dem

Digitized by Google

Gesamtzustand, den wir beim Erleben einer entsprechenden peripher erregten Empfindung durchmachen, und auch speziell der Gefühlseindruck wird uns stärker wach. Schildert mir der Dichter, wie jemand vor einem blendenden Lichtstrahl die Augen schließt, so sehe ich das Licht selbst dadurch um nichts deutlicher, aber das krampfhafte Zusammendrücken meiner Augenlider und das Unbehagen, das ein allzugrelles Licht im Auge erregt, spüre ich verhältnismäßig stark. Ähnlich ist es, wenn der Dichter schildert, wie jemand infolge eines plötzlichen starken Schalles zusammenschrickt.. (Auch die Wirkung von Angaben über Gerüche usw.), wird sehr verstärkt, wenn der Dichter entsprechende Bewegungen schildert, z. B. den tiefen Atemzug, mit dem der angenehme Duft eingesogen wird."

Ich denke, man kann Roetteken in einem Punkte widersprechen: ich wenigstens sehe in meiner Phantasie den Lichtstrahl, höre den Schall, rieche den Duft in den Fällen, die Roetteken anführt. Was aber ist es nun, auf Angabe des Dichters gewisse Bewegungen zu reproduzieren, wenn nicht sie „mitspielen", sich in sie „einfühlen"? In der Tat: Einfühlung in einen, der in irgend bewegter Weise Sinneseindrücke empfängt, welche Einfühlung eben dadurch erleichtert wird, daß uns auch die Vorstellung der entsprechenden Ausdrucksbewegungen des Eindrucks-Empfängers geweckt wird, dürfte die Phantasie-Vorstellung dieser Sinneseindrücke erheblich stärken (vgl. Viehoff, Poetik, S. 126; S. 174ff. mit einem charakteristischen Zitat aus Jean Paul).

Begründet sich nun nicht auch Lessings Forderung, der Dichter solle bei Beschreibungen statt des Geschaffenen uns den Schaffenden am Werke vorführen, besser als durch Lessings eigene Argumente dadurch, daß durch Vorführung von Handlung der Genießer zur Einfühlung in den Handelnden angeregt wird und daß er durch das Mitspiel der Tätigkeit, die ja auch Schauen impliziert, eine lebendigere Anschauung auch des Geschaffenen erlangt? Das Wort Lessings über den Schild des Achilles: „Wir erstaunen über das Werk, aber mit dem gläubigen Erstaunen eines Augenzeugen, der es machen gesehen" (Roetteken, S. 55) müßte genauer lauten: wir erstaunen über das Werk, aber mit dem freudigen Erstaunen des Schaffenden, der es werden sieht.

Dieselbe Wirkung könnte nun freilich auch erzielt werden, wenn der Dichter etwa schilderte, wie Achilles den Schild staunend betrachtet — auch Betrachten ist ja Tätigkeit, Leben, Bewegung —, d. h. wenn er uns den Schild mit Achilles bewundern machte. Man vergleiche das Beispiel aus Bernardin de Saint-Pierre, wo wir mit dem Erzähler auf die Kinder blicken oder das Beispiel aus G. Kellers „Grünem Heinrich", das ich nach Ermatinger („Das dichterische Kunstwerk", S. 210) hierherstelle: „So machte ich mich eines Morgens vor Sonnenaufgang auf die Füße und trat

Digitized by Google

den weitesten Weg an, den ich bis dahin unternommen hatte. Ich genoß zum ersten Male das Morgengrauen im Freien und sah die Sonne über nachtfeuchten Waldkämmen aufgehen. Ich wanderte den ganzen Tag, ohne müde zu werden, kam durch viele Dörfer und war wieder stundenlang allein in gedehnten Waldungen oder auf freien, heiteren Höhen, mich oft verwirrend, aber die verlorene Zeit nicht bereuend, weil ich fortwährend in meinen Gedanken beschäftigt war. ... Kornblumen und roter Mohn und in den Wäldern bunte Pilze begleiteten mich längs der ganzen Straße; wunderschöne Wolken bildeten sich unablässig und zogen am tiefen,stillen Himmel dahin..." Nach demselben Prinzipe hebt z. B. auch schon ein bloßes „es war schön anzusehen" die „Anschaulichkeit" einer Schilderung: vgl. etwa diesen Satz aus dem Anfange von Gottfried Kellers „Romeo und Julie auf dem Dorfe": „... So pflügten beide ruhevoll, und es war schön anzusehen in der stillen goldenen Septembergegend, wenn sie so auf der Höhe aneinander vorbeizogen, still und langsam und sich mählich voneinander entfernten, immer weiter auseinander, bis beide wie zwei untergehende Gestirne hinter die Wölbung des Himmels hinabgingen und verschwanden, um eine gute Weile darauf wieder zu erscheinen ...

Anschauung aus bewegter Seele heraus, Anschauen aus Mitspiel, das muß der Dichter womöglich vermitteln. „Also Hereinnahme ins Leben der Seele und womöglich ins erregte und bewegte, lautet unser Gesetz für die Schilderung körperlicher Gegenstände!" (Th. A. Meyer, a. a. O., S. 229.)

Aus dem Gesagten ging hervor, daß gewisse Vorstellungen (Bewegungsvorstellungen) stärker Einfühlung wecken als andere. Vermag aber, so müssen wir uns zum Schlusse noch fragen, die Sprache nicht auch ein und dieselbe Vorstellung bald stärker, bald schwächer einfühlungsweckend zu evozieren? — Was ich im folgenden gebe, ist rein beispielshalber und ohne Anspruch auf Systematik gebracht. Eine solche könnte, wie sich an diesem oder jenem Beispiele zeigen wird, übrigens immer nur für eine einzige Sprache, und wohl auch nur für einen bestimmten zeitlichen Zustand dieser Sprache, gelten.

Ich stelle die zwei Sätze nebeneinander:

1. Im Jahre 202 schlugen die Römer die Schlacht bei Zama.
2. Im Jahre 202 schlagen die Römer die Schlacht bei Zama.

Kein Zweifel, daß der begriffliche Gehalt der beiden Sätze vollkommen der gleiche ist: beide wecken die Vorstellung der im Jahre 202 geschlagenen Schlacht bei Zama. Der Unterschied liegt nur in der größeren „Lebendigkeit" des 2. Satzes, wie man wohl sagen könnte, wenn man damit nur nicht größere Bildhaftigkeit

Digitized by Google

der Vorstellung behaupten will. Ich wenigstens „sehe" beim Präsens um nichts bildhafter als beim Imperfekt. Vielmehr erlebe ich in jenem nur jene Vergegenwärtigung, von der Lipps an der früher zitierten Stelle (Psychologie, S. 17/18) als einem Stadium auf dem Wege vom rein kontemplativen Verhalten der Vorstellung gegenüber zur Einfühlung in das Vorgestellte spricht. Die perfektische Zeitform berichtet, das Präsens („historicum" wie die logizistische Grammatik es nennt) arbeitet auf Einfühlung hin. Welche ausgezeichneten Wirkungen aber mit solchem Präsens in der Dichtung zu erzielen sind, wenn es im richtigen Verhältnis zum Tempus des Berichtes, im Deutschen also dem Imperfektum, verwendet wird, ist bekannt; ein einfacher Blick auf die Wallenstein-Stelle z. B., die ich im nächsten Kapitel bringen werde, beweist es.

Eine sehr bemerkenswerte, m. E. nur aus dem Mitspiel befriedigend zu erklärende Erscheinung ist nun, daß das Präsens gegenüber dem Tempus des Berichtes die Illusion zeitlicher Dauer weckt. Natürlich sind unsere durch den Alltagsgebrauch abgestumpften Psychen nicht immer in der Lage, solche Feinheiten zu apperzipieren. Wenn ich aber nebeneinanderstelle:

Im Jahre 1530 herrschte über Spanien Karl V.

und: Im Jahre 1530 herrscht über Spanien Karl V.,

so hat, glaube ich, beim 2. Satze, nicht aber beim 1., jedermann die Illusion einer Dauer. Und daß die Sprache solche Illusion allein durch entsprechende Tempussetzung wecken kann, hat natürlich große Bedeutung für die Dichtkunst, die doch zumeist Geschehen in der Zeit darstellt.

Ungleich deutlicher als am Präsens historicum läßt sich der Zusammenhang von Mitspiel und Illusion zeitlicher Dauer übrigens am lateinisch-romanischen Imperfektum (verglichen mit dem [einfachen] Perfektum dieser Sprachen) beobachten. Bekanntlich lehrt die Schulgrammatik fürs Lateinische wie auch fürs Französische, Italienische usw. ungefähr, daß das Imperfektum dauernde oder wiederholte Handlungen, Zustände usw., zum Ausdrucke bringe. Doch lassen sich unter diese bequemen Kategorien bei weitem nicht alle Verwendungen des Imperfektums subsumieren, z. B. gleich nicht das lateinische sog. Imperfectum de conatu: *num dubitas id me imperante facere quod jam tua sponte faciebas* — „was du schon aus eignem Antriebe tun wolltest". Man hat daher in wissenschaftlichen Erörterungen manche genauere und umfassendere Definition des romanischen Imperfektums zu geben versucht; dem Richtigen ganz nahe ist dabei auf den Spuren E. Lorcks unlängst E. Lerch gekommen (Zeitschrift f. rom. Phil., Bd. 42, Heft 3—4): für ihn ist das roma-

Digitized by Google

nische Imperfektum Tempus der „lebhaften "Vorstellung. Ich würde schärfer formulieren: es ist Tempus der Einfühlung, des Mitspiels (bei Lerch kommt das Wort „Einfühlung" nur nebenher vor [vgl. auch Literaturblatt für germ. u. rom. Phil. 1922, Sp. 1ff.] und würde daraus seine sämtlichen Verwendungen, vor allem aber die Illusion der Zeitdauer erklären, aus der es so häufig fließt, bezw. die es so häufig weckt.

Ein Satz wie dieser von Maupassant: «Lorsque le notaire arriva avec M. Jeoffrin . . ., (Jeanne) les reçut elle-même et les invita à tout visiter en détail. Un mois plus tard, elle signait le contrat de vente et achetait en même temps une petite maison bourgeoise.. » (Lerch, a. a. O., S. 312), vom Standpunkte der Schulgrammatik durchaus unkorrekt, beweist feinstes künstlerisches Empfinden. Das Imperfektum weckt Einfühlung (während das vorhergehende Perfekt einfach berichtet, den Leser zu Zuschauerhaltung veranlaßt); aus dem Mitspiel aber quillt die Illusion zeitlicher Dauer. Mitspielend mit Jeanne erst empfindet der Leser auch den Zeitverlauf des qualvollen Unterschrift-Setzens. (Objektiv sind das *recevoir* und *visiter* zweifellos die länger dauernden Handlungen als das *signer.*)

Weil ich oben auf das lateinische „Imperfectum de conatu" hinwies, sei auch an ihm noch unsere „Einfühlungstheorie" auf ihre Haltbarkeit geprüft. Wie immer man die Sache drehen mag, die Logik vermag das Imperfektum faciebas als „tun wolltest" nicht zu erklären. Vom Standpunkte des „Mitspielers" dagegen wird es verständlich. Nur der mit Hans in bestimmter Lage Mitspielende nicht der reine „Zuschauer", kann z. B. sagen „Hans tut es schon", auch wenn Hans nichts tut.

Aus solchem „Mitspiel" erklärt sich die Verwendung des romanischen Imperfektums (bzw. des „Imperfectum futuri") z. B. auch im Nebensatz, der von einem Verbum der Vergangenheit abhängig ist: *ils dirent qu'ils allaient, ils dirent qu'ils iraient.* Das Imperfektum des Nebensatzes läßt die durch das Verbum des Hauptsatzes im Apperzipierenden angeregte Mitspielstendenz stark sich auswirken. Zeiten größerers prachlicher Freiheit und geringeren Bedürfnisses nach Enheit der künstlerischen Perspektive haben dieser Mitspielstendenz sogar noch viel unbehinderteren Lauf gelassen, sie nur durch die grammatische Form der 3. Person gedämpft. Man liebte z. B. in Frankreich im 16. Jhd. Konstruktionen wie: *ils dirent qu'ils n'iront point* (statt *n'iraient* oder *n'allaient*). *Desquelles choses il fut très mal content, disant qu'il destruira* statt *destruirait.* „Die objektive Zeitbestimmung: *ils dirent, il fut malcontent* und die subjektive: *nous n'irons point, je détruirai* werden hart nebeneinander gesetzt. Man wird von der konstruierten, projizierten Perspektive des Erzählers

Digitized by Google

plötzlich in die innerliche und erlebte des Helden der Erzählung gebracht..." (K. Vossler, Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentwicklung, Heidelberg 1913, S. 315).

Bei all dem vom Imperfektum Gesagten müssen wir uns des Beispieles von dem Verstümmelten erinnern, dem gegenüber der Apperzipierende sich gleichzeitig zuschauend und mitspielend verhalten kann: als Zeitform der Vergangenheit ist das Imperfektum ebenso wie das Perfektum (und, wo von einem Dritten berichtet wird, auch die grammatische Form der 3. Person — das letztere gilt natürlich auch beim Praesens historicum) vom Standpunkte des „Zuschauens", als Imperfektum (statt des rein berichtenden Perfektums), dagegen ist es vom Standpunkte des „Mitspielers" gesetzt. Natürlich können zu den erörterten stilistischen Werten der verschiedenen Tempora noch andere treten und mit jenen vielfältige Verbindungen eingehen. So ist das französische einfache Perfektum (passé défini) wenigstens in der Umgangssprache heute bekanntlich am Aussterben. Es erhält dadurch immermehr „literarischen", leicht archaischen, mitunter gespreizten Charakter. Hier ein Beispiel, das ich K. Vossler, Gesammelte Aufsätze zur Sprachphilosophie, München 1923, p. 175, entnehme: „Anatole France läßt in seiner Meisternovelle Le crime de Silvestre Bonnard den Antiquar Rafaelo Polizzi, der nach einem kostbaren Manuskript gefragt wird, antworten: *J'ai vendu ce manuscript précieux à un amateur* qu'il m'est *défendu de nommer et qui, pour des raisons que je dois taire, se voit obligé de vendre sa collection. Honoré de la confiance de mon client, je fus chargé par lui de dresser le catalogue et de diriger la vente,* qui aura lieu le *24 décembre prochain.* — Jeder verständige Franzose hätte einen Auftrag, der ja noch besteht und seiner Erledigung harrt, mit *je suis chargé* oder *j'ai été chargé* erwähnt. Der italienische Händler aber verrät durch den literarischen Archaismus dieses *je fus chargé* seine Aufgeblasenheit, seine *décente gravité*, wie der Erzähler sie nennt."

Die oben erwähnten Möglichkeiten von kontemplativem und einfühlendem Verhalten im Sprechen bzw. im Erleben in einem Sprachgebilde können wir auch noch an andern sprachlichen Gebilden beobachten.

Das Hauptthema aller Dichtung ist der Mensch; des Menschen vornehmstes Ausdrucksmittel aber sein Sprechen. Wie nun kann der Dichtkünstler bei der Vorführung solch sprechender Menschen „Zuschauen" bezw. „Mitspiel" des Apperzipierenden erreichen?

Der Erzähler ist in einer schwierigeren, allerdings auch in einer dankbareren Lage als der Dramatiker. Die direkte Rede der Bühnenperson weckt zwar in mächtiger Weise die „Einfühlung", das „Mit-

Digitized by Google

spiel" des Genießers, aber sie „füllt sich nicht mit all den nebenherlaufenden Obertönen, mit denen das Empfinden des Erzählers sie zu begleiten vermag; sie (ist dramatische Äußerung), bildet aber nicht zugleich die Szene dafür, das seelische Stimmungsmilieu, deckt nicht die im Bewußtsein des Sprechenden sich oft kaum mehr formulierenden, im direkten Stil allein nicht mehr zum Ausdruck kommenden Gefühlsregungen auf . . . Durch den Künstlergeist (des Erzählers dagegen) kann, wie durch einen durchsichtigen Kristall, das Seelenleben seiner Geschöpfe in den Äußerungen ihrer Rede[1] gehoben und verklärt werden . . ." (G. Lerch in „Idealistische Neuphilologie", Festschrift für Karl Vossler, 1922, S 115). Der Erzähler vermag dadurch, daß er vom Reden, Denken, Fühlen seiner Personen nur berichtet, dieses Reden, Denken, Fühlen durch das Medium seines Ich in bestimmter Beleuchtung, in bestimmter Wertung, bestimmter Einreihung usw. erscheinen zu lassen.

Am nächsten kommt dem dramatischen Stil, d. h. am stärksten mitspielweckend ist in der Erzählung offenbar die Form, die die Grammatik direkte Rede nennt. Ein Satz wie „Leberecht Kröger war im Gespräche mit seinem Sohne; er sagte: 'ich bleibe bei den Damen' " zeigt es deutlich. Die Bewegungsvorstellung des Sprechens („Er sagte") ist einfühlungsweckend. Die Sprachform der direkten Rede aber gibt dann dem Mitspiel freien Entfaltungsraum. Auch der ungeübteste Vorleser wird beim Lesen des Satzes von Satzteil zu Satzteil seine Stimme mehr erheben, er wird aus der Rolle des „Zuschauers" in die des „Mitspielers" gezogen werden und damit natürlich auch den Hörer in diese Rolle ziehen.

Welchen hohen Reiz dieser „Rollenwechsel" aber hat, ersieht man am besten, wenn man die Satzstellung ändert. Etwa so:

„Leberecht Kröger war im Gespräche mit seinem Sohne. ‚Ich bleibe bei den Damen', sagte er." Der Bewußtseinsstrom des ästhetischen Genießens geht nun von der Kontemplation sprunghaft zu Einfühlung und sodann weicher zu Kontemplation zurück. Es ist wie eine Welle, die sich mächtig aufbäumt und sodann in den Normal-Wasserspiegel abfällt.

Oder man ändere so:

„Leberecht Kröger war im Gespräche mit seinem Sohne. 'Ich bleibe', sagte er, 'bei den Damen'." — Nun sind es zwei Wellen; nur daß die zweite nicht mehr so hoch anzusteigen vermag wie die erste. Denn das Mitspiel, das sich im ersten Teile der direkten Rede ungehindert auswirken konnte, ist sogleich wieder gedämpft worden durch den nun als „berichtend" empfundenen Zwischensatz „sagte er", sodaß

[1] Auch ihrer direkt dargestellten Rede (vgl. O. Walzel in Germ. Rom. Monatsschrift, 1915, S. 167).

Digitized by Google

es sich nicht mehr zur früheren Höhe erheben kann. Es ist wie auf dem Theater. Ich kann mit dem vollen Bewußtsein, daß ich zum „Zuschauen" gehe, hineingehen. Dieser Stimmung entspricht die Stimmung, die der Bericht „Leberecht Kröger war im Gespräche mit seinem Sohne" in mir auslöst. Sogleich in der ersten Szene aber kann ich — im Theater — aus dem Zuschauer leidenschaftlich erregter Mitspieler geworden sein, wie ich es — gewiß in schwächerer Form, aber immerhin — durch Krögers „Ich bleibe" werde. Raunt mir nun in der Theaterszene mein Nachbar etwa ein „Es ist ja nur Theater" ins Ohr, so ist der Zauber weg und es kann lange brauchen, ehe er wieder zu Leben kommt — ganz wie der Satz „sagte er" den Einfühlungszauber unterbricht und ihn in der Fortsetzung der direkten Rede „bei den Damen" nicht wieder in der früheren Stärke aufkommen läßt.

Während die direkte Rede dem durch die Vorstellung eines Sprechens geweckten Einfühlungsstrom freien Lauf läßt, läßt ihn die indirekte Rede gewissermaßen unter dem Drucke der Kontemplation verbleiben. Das Deutsche setzt in der indirekten Rede den Konjunktiv, das Französische die Abhängigkeitskonjunktion que, beide natürlich die 3. Person — die Formen des Berichtes. Aber die Kontemplation erdrückt den Einfühlungsstrom nicht: das Deutsche setzt den Konjunktiv Praesentis, das Französische das Imperfektum — die Tempora der Einfühlung (vgl. K. Friedemann Die Rolle des Erzählers in der Epik, S. 165). Setzen wir unsere drei Beispiele direkter in indirekte Rede, so bleibt das Verhältnis zwischen ihnen dasselbe wie früher. Nur sind die Übergänge weicher, die Wellenanstiege von der Kontemplation zur Einfühlung hin weniger steil.

Neben der indirekten Rede hat die Sprache ein noch stärkeres Mittel, die Tendenz des Apperzipierenden, sich in vorgestellte sprechende Personen lebhaft einzufühlen, zu hemmen: „Leberecht Kröger war im Gespräche mit seinem Sohne. Nein, er blieb bei den Damen." Dieser Satz meint begrifflich dasselbe wie die früheren. Es handelt sich auch hier um die Wiedergabe einer Äußerung Leberecht Krögers. Es wird aber hier die Einfühlungstendenz des Lesers dadurch gedämpft — sie ist zu stark, als daß sie ganz zu unterdrücken wäre — daß ausgesprochenste Berichtsform, gewissermaßen die Tat oder die Sache für das Wort gesetzt wird, wobei freilich z. B. das Französische in solchen Fällen wieder das Imperfektum setzt, also gewissermaßen der Einfühlung eine Konzession macht. Vgl. noch dieses Beispiel:

„Der Konsul ging, die Hände auf dem Rücken, umher und bewegte nervös die Schultern.

Er hatte keine Zeit. Er war bei Gott überhäuft. Sie sollte sich gedulden und sich gefälligst noch fünfzigmal besinnen!"

Digitized by Google

Ohne daß irgendwie gesagt würde, daß der Konsul spricht, ist die Mitspieltendenz im Leser so stark, daß sie ihn die Sätze „Er hatte keine Zeit usw." ohne weiteres als gesprochen empfinden läßt — wobei sie nur in den wenigen (eben nur als von Kröger gesprochen verständlichen) Ausdrücken „bei Gott", „gefälligst", „sollte sich" statt etwa „mußte sich", eine Stütze findet.

Zum Schlusse noch ein Beispiel, das die erörterten verschiedenen Formen der Rede-Wiedergabe nebeneinander zeigt:

Th. Mann, Buddenbrooks, I, 47: „Aber der Konsul ging nicht erst hinüber, sondern versammelte sofort die billardlustigen Herrn um sich.

'Sie wollen keine Partie riskieren, Vater?'

Nein, Leberecht Kröger blieb bei den Damen, aber Justus könne ja nach hinten gehen."

Aus der Kontemplation wird der Leser mit dem Satze: „Sie . . . Vater" in das „Mitspiel" gerissen. Das Mitspiel dauert bei „Nein" weiter fort, d. h. es überspringt auf den Gesprächspartner; es kommt dann mit „Leberecht Kröger . . . Damen" unter den Druck des Berichtes, der in der darauffolgenden indirekten Rede sich wieder etwas lockert.

(Alle vorstehenden Beispiele nach E. Lerch, Germ.-Rom. Monatsschrift VI, S. 470ff. Vgl. auch Lorck, Die „erlebte Rede", Heidelberg 1921, und G. Lerch in „Idealistische Neuphilologie", Festschrift für K. Vossler, Heidelberg 1922, S. 107ff.)

Digitized by Google

Die Dichtungsgattungen.

Wenn die gewöhnliche Einteilung der Dichtkunst in Gattungen eine wesenhafte, nicht bloß eine äußerliche oder historisch zu erklärende sein soll, dann muß jede dieser Gattungen: Lyrik, Dramatik, Epik, einem besonderen Typus ästhetischen Erlebens entsprechen. In der Tat ist dies der Fall. Die Gattungsbegriffe Lyrik, Dramatik, Epik sind keineswegs zum alten Eisen zu werfen, wie Croce an der zitierten Stelle (Per una poetica moderna) auch dies möchte.

Zunächst allerdings stehen Lyrik und Dramatik als gefühlsstarke Gattungen, als Gattungen, die auf „Einfühlung" des Genießers angelegt sind (sei es Einfühlung in das materielle oder ideelle Ich des betreffenden Sprachgebildes, sei es Einfühlung in Vorstellungen, die der Genießer in der Apperzeption des Sprachgebildes erlebt) auf einer Stufe — der gefühlsschwachen Epik gegenüber, die auf Kontemplation des Genießers abzielt (in dem Sinne, der erörtert wurde). Auch Lipps rückt in seiner Einteilung der Künste Epik auf die eine, Lyrik und Dramatik auf eine gemeinsame zweite Seite: „Die epische Dichtung ist erzählende Dichtung, ihre Ereignisse und Personen werden von dem Dichter in die Vergangenheit verlegt, und sie erscheinen uns als vergangen, als ein historisches Geschehen, sie erlangen dadurch eine eigenartige Ferne. Ganz anders ist es z. B. bei der lyrischen und dramatischen Kunst . . . Der Inhalt eines lyrischen Gedichtes oder eines Dramas ist absolut gegenwärtig, nicht bloß betrachtet, sondern vom Dichter oder von mir unmittelbar erlebt" Meumann, Ästhetik der Gegenwart, S. 149). (Vgl. S. 25.)

Indes: es besteht zwischen Lyrik und Dramatik nicht nur äußerlich, sondern auch seelisch-ästhetisch ein bedeutsamer Unterschied: ein Unterschied in der Gattung des Gefühlserlebens, wie es durch die beiden Dichtungsarten geweckt wird. Lyrisches Gefühlserleben ist zuständliches, dramatisches Gefühlserleben ist bewegtes, dynamisches (vgl. das p. 24 in Beschränkung auf das Erleben in der Sprachapperzeption Gesagte). Bei dem letzteren kann man oft wohl auch von Handlungsgefühlen reden. Denn es leuchtet ein, daß bewegtes Gefühl besonders beim Erleben bzw., worauf es in der Dichtung ankommt, beim Miterleben von Handlung sich einstellt (Miterleben im Sehen der Handlung oder auch nur im Hören oder Lesen von Worten, die von

Digitized by Google

Handlungen reden). — Etwas anderes sind die Gefühle Trauer, Sehnsucht, Wehmut usw. (zuständliche Gefühle), etwas anderes die spezifischen, Willens-, Spannungs- und Lösungsgefühle einschließenden, eine äußere oder innere Handlung begleitenden Gefühle, Gefühle, die ich erlebe, etwa, wenn ich einen politischen Plan verfolge, einem fliehenden Feinde nachstürme, wenn ich um mein Recht oder gegen das Schicksal, gegen mein Leid kämpfe, eine Schachpartie spiele, usw. usw. (Handlungsgefühle).

Natürlich kann sich mir unter Umständen auch aus einer von mir erlebten (miterlebten) Handlung ein „zuständliches" Gefühl ergeben, es kann ein solches (Trauer, Wehmut usw.) aus einer Handlung sich ablösen, über einer Handlung schweben (ohne aber spezifische Begleiterscheinung der Handlung zu sein).

Ein Gedicht, wo ein solches „zuständliches" Gefühl aus einer Handlung sich ablösen würde, wäre natürlich ein lyrisches, kein dramatisches. Ein Beispiel soll das klarer machen.

Gefunden.
Von Goethe.

Ich ging im Walde
So für mich hin,
Und nichts zu suchen,
Das war mein Sinn.

Im Schatten sah ich
Ein Blümchen stehn,
Wie Sterne leuchtend,
Wie Äuglein schön.

Ich wollt es brechen,
Da sagt es fein:
Soll ich zum Welken
Gebrochen sein?

Ich grubs mit allen
Den Würzlein aus,
Zum Garten trug ichs
Am hübschen Haus.

Und pflanzt' es wieder
Am stillen Ort;
Nun zweigt es immer
Und blüht so fort.

Fast Strophe für Strophe löst sich dem Leser ein zuständliches Gefühl aus seinem Miterleben des Goetheschen „Handelns":

Ich ging im Walde
So für mich hin,
Und nichts zu suchen,
Das war mein Sinn.

Aus dem Tun des Für-sich-Hingehens löst sich für den Leser die träumerische Stimmung. Und man beachte, daß es ein Für-

Digitized by Google

sich-Hingehen ist, also eine Handlung ohne das spezifische Charakteristische der Handlung, ohne die Willensbetätigung.

Im Schatten sah ich
Ein Blümchen stehn,
Wie Sterne leuchtend,
Wie Äuglein schön.

Aus der Tätigkeit des Sehens wird der Leser zur Stimmung hinübergeleitet, die das sternenleuchtende, äugleinschöne Blümchen (man beachte die stimmungsweichen Worte!) aushaucht.

Ich wollt es brechen,
Da sagt' es fein:
Soll ich zum Welken
Gebrochen sein?

Die Rede des Blümchens wird beherrscht von seiner Zartheit und von der Melancholie des gefürchteten Welkens.

Ich grub's mit allen
Den Würzlein aus,
Zum Garten trug ich's
Am hübschen Haus.

Ich weise bloß auf den Stimmungsreichtum der Worte „Würzlein" und „hübsch" hin, der die Tätigkeitsvorstellungen des Grabens und Tragens ganz zurückdrängt.

Und pflanzt' es wieder
Am stillen Ort;
Nun zweigt es immer
Und blüht es fort.

Der einzige eigentliche Handlungsausdruck „pflanzt" führt in eine Reihe stimmungsbildender Worte (still, zweigt, blüht) hinein: der Leser ist dem zuständlichen Gefühl der still-bescheidenen Zufriedenheit überlassen.

Nun ein Beispiel für Handlungsgefühle, ein Beispiel also bewegten Gefühlserlebens: „Wallensteins Tod" IV/10, der Bericht des schwedischen Hauptmannes über Max Piccolominis Schlachtentod:

Wir standen, keines Überfalls gewärtig,
Bei Neustadt schwach verschanzt in unserm Lager,
Als gegen Abend eine Wolke Staubes
Aufstieg vom Wald her, unser Vortrab fliehend
Ins Lager stürzte, rief: der Feind sei da.
Wir hatten eben nur noch Zeit, uns schnell
Aufs Roß zu werfen, da durchbrachen schon,
In vollem Rosseslauf dahergesprengt,
Die Pappenheimer den Verhack; schnell war
Der Graben auch, der sich ums Lager zog,
Von diesen stürm'schen Scharen überflogen.
Doch unbesonnen hatte sie der Mut

Digitized by Google

Vorausgeführt den andern: weit dahinten
War noch das Fußvolk; nur die Pappenheimer waren
Dem kühnen Führer kühn gefolgt.
Von vorn und von den Flanken faßten wir
Sie jetzo mit der ganzen Reiterei
Und drängten sie zurück zum Graben, wo
Das Fußvolk, schnell geordnet, einen Rechen
Von Piken ihnen starr entgegenstreckte.
Nicht vorwärts konnten sie, auch nicht zurück,
Gekeilt in drangvoll fürchterliche Enge.
Da rief der Rheingraf ihrem Führer zu,
In guter Schlacht sich ehrlich zu ergeben;
Doch Oberst Piccolomini — ihn machte
Der Helmbusch kenntlich und das lange Haar,
Vom raschen Ritte wars ihm losgegangen —
Zum Graben winkt er, sprengt, der erste, selbst
Sein edles Roß darüber weg, ihm stürzt
Das Regiment nach — doch — schon wars geschehen!
Sein Pferd, von einer Partisan' durchstoßen, bäumt
Sich wütend, schleudert weit den Reiter ab,
Und hoch weg über ihn geht die Gewalt
Der Rosse, keinem Zügel mehr gehorchend.
Da ergriff, als sie den Führer fallen sahn,
Die Truppen grimmig wütende Verzweiflung.
Der eignen Rettung denkt jetzt keiner mehr;
Gleich wilden Tigern fechten sie; es reizt
Ihr starrer Widerstand die Unsrigen,
Und eher nicht erfolgt des Kampfes Ende,
Als bis der letzte Mann gefallen ist.

Eine nähere Analyse des Stückes erübrigt sich: der Leser oder Hörer kommt zu keinem ruhigen Fühlen, sondern wird atemlos in die Gefühle der Kämpfenden hineingerissen, und ehe sich am Schlusse der Erzählung vielleicht Trauer („zuständliches" Gefühl) in ihm regt, geht die „Handlung" schon wieder weiter.

Insofern nun nicht nur die Dramatik, sondern auch die Epik zumeist Handlung (bzw. Geschehen) vorführt, d. h. Handlungsgefühle weckt, nur eben gedämpft, abgeschwächt durch die „Zuschauer"-Stellung des Apperzipierenden, kann man im Hinblick auf die Gefühlsgattung Dramatik und Epik auf eine Stufe stellen, wie vorhin im Hinblick auf die Gefühlsstärke Dramatik und Lyrik. Es ist dies der gewöhnliche Vorgang der Poetiken, wenn sie Dramatik und Epik beide als Geschehensdichtung bezeichnen: die erstere als präsentisch-darstellende, die letztere als berichtend-erzählende.

Selbstverständlich finden sich, wie zum Schlusse noch ausdrücklich und ein für allemal hervorgehoben sei, auch auf dem Gebiete der literarischen Gattungen in der Praxis keine absolut reinen Formen: es wird kaum einen Leser geben, der in diesem oder jenem lyrischen Gedichte nicht epische oder dramatische, in diesem oder

Digitized by Google

jenem dramatischen Gedichte nicht lyrische oder epische, in diesem oder jenem epischen Gedicht nicht lyrische oder dramatische Wesenszüge entdecken wird, ganz abgesehen von den offenkundigen episch-dramatischen, episch-lyrischen, lyrisch-dramatischen Zwitterdichtungen.

Aber es ist Zeit, auf die Einzelheiten der verschiedenen Dichtungsgattungen einzugehen.

A. Die Lyrik.

Gern wird in den geläufigen Poetiken über das Kapitel Lyrik als Motto — ausgesprochen oder unausgesprochen — die Strophe Goethes gesetzt:

Ich singe, wie der Vogel singt,
Der in den Zweigen wohnet,
Das Lied, das aus der Kehle dringt,
Ist Lohn, der reichlich lohnet.

„Der Lyriker," so heißt es auch bei Ermatinger, Das dichterische Kunstwerk, S. 312, „kennt den Begriff des Publikums nicht.. Der Lyriker schafft ohne Rücksicht auf ein Publikum . . Wer ihm zuhört, das ist ihm gleich . . Ob ihn jemand hört, kümmert ihn nicht; aber lieber ist ihm, wenn ihn niemand hört. Denn was er spricht, bezieht sich ja auf niemand einzelnen, handelt nur von seinem Ich . ." (worauf sich Ermatinger allerdings noch im selben Satze widerspricht; glücklicherweise, denn aus diesem Widerspruch quellen die vielen klugen Bemerkungen seines Kapitels) . . Was der Lyriker spricht, handelt nur von seinem Ich, „aber freilich so, daß es sich zugleich an alle wendet." Also doch an ein Publikum! Und wie köstlich dieses Schaukelspiel von Widersprüchen: „Trägt der Lyriker nun vor, was sein Inneres erfüllt, so achtet er nicht darauf, was er für Wirkung damit bei einem imaginären Publikum erziele, sondern nur darauf, daß der unendliche, wallende Stoff seines Innern fest umschlossen, in klarer Gestalt gegliedert hinaustrete und sich den andern vortrage (nochmals: also doch!); denn er, den die Grenzenlosigkeit seines Innenlebens bedrückt, der als Mensch sein Reichstes oft genug ziellos verströmt, weil er sich nicht klug zusammenfassen kann, er will wenigstens als Künstler das ziellose Verschweben seines Innern im Grenzenlosen vermeiden: das Formlose soll wenigstens als Form wirken." Im selben Absatz hieß es doch oben, der Lyriker achte nicht auf Wirkung!

Mag sein, daß der Lyriker in höherem Grade als der Dramatiker oder der Epiker dionysisch schafft, „in tiefem Selbstbesessensein", wie Ermatinger will. Ich weiß es nicht. Jedenfalls verraten Lyrikerzeugnisse und vor allem Lyriker-Manuskripte mitunter anderes.

Digitized by Google

Lamartine z. B., der persönlichste französische Lyriker, hat zwar im Vorwort zu seiner berühmtesten Gedichtsammlung geschrieben: «. . . j'exprimais moi-même pour moi-même. Ce n'était pas un art, c'était un soulagement de mon propre cœur, qui se berçait de ses propres sanglots. Je ne pensais à personne en écrivant çà et là ces vers, si ce n'est à une ombre et à Dieu . .» Die Forschung antwortet ihm aber heute nach Kenntnisnahme seiner Manuskripte: „(die Gedichte Lamartines) n'ont pas été, comme on l'a cru, rapidement conçues et improvisées. Nous voyons le poète jeter sur le papier pendant ses promenades solitaires des fragments informes, des vers, des strophes que lui inspirent un souvenir, une impression de la nature, puis reprendre ses esquisses poétiques, s'efforçant surtout de supprimer le détail matériel et trop précis, de spiritualiser l'image. . ." (Ausgabe der Méditations poétiques in der Bibl. Rom., p. 15).

Daß nur in der Wirkung auch das lyrische Gedicht erst künstlerisches Leben gewinnt, ist klar. In einem Aufsatze „Der Weg zum Symbolismus in der französischen Lyrik" (in „Idealistische Neuphilologie", Festschrift für Karl Vossler, 1922) habe ich es überdies durch eine Reihe von Zeugnissen französischer Dichter zu erhärten versucht. Ich füge hier eine Äußerung von Anatole France hinzu, die noch deutlicher ist: «Ce ne sont pas ses pensées, ce sont les nôtres que le poètef ait chanter en nous. Quand il nous parle d'une femme qu'il aime, ce sont nos amours et nos douleurs qu'il éveille délicieusement en notre âme. Il est un évocateur.» (Jardin d'Epicure.)

Trotzdem bleibt das Dichter-Ich als Wirkungselement der Lyrik zu beachten. In Fortsetzung der oben zitierten Stelle in der Vorrede zu seinen (Premières) méditations poétiques schreibt Lamartine: «Le public entendit (beim Erscheinen dieser Gedichte) une âme sans la voir et vit un homme au lieu d'un livre.» Aber nicht nur bei so ausgesprochenen Ich-Gedichten wie den Lamartineschen, sondern auch bei unpersönlicher Lyrik pflegen gerade feinfühlige Genießer hinter dem Gedichte den Dichter zu fühlen. Das Problem ist der Erörterung wert. Es erschöpft sich freilich nicht darin, daß wir kraft gewisser Bedürfnisse oder Neigungen unserer Seele in unserer Apperzeption zu jedem Dinge seinen oder einen Schöpfer hinzufühlen. Zum Frommgestimmten spricht aus jedem Teilchen der Natur Gott, zum künstlerisch Eingestellten aus jedem Kunstwerke der Künstler. Erschauern wir beim Anblicke eines gotischen Domes nicht ehrfürchtig vor dem Menschengeist, der solches geschaffen? Doch ist festzuhalten, daß dies sicher nur ein sekundärer, kein ausschlaggebender Faktor im Kunstgenießen ist. — Beim dichterischen Kunstwerk erhält die Frage eine besondere Fassung.

Aus jedem Sprachgebilde spricht natürlich ein Ich und in

Digitized by Google

unserem Mitspiel mit diesem (materiell oder ideell gegebenen) Ich liegt unser Verstehen des Sprachgebildes. Das wissen wir bereits. Während nun aber im Drama die Subjekte der Sprechakte in den handelnden Personen gegeben sind, für den Genießer daher (zunächst) kein Raum zum Herausfühlen des Dichter-Ichs bleibt, während in der Epik häufig dasselbe der Fall ist — wo nicht, hören wir eben auch aus ihr den Erzähler heraus — ist dem Genießer besonders oft in der Lyrik, die eben redende 3. Personen nur selten einführt, Raum für das Herausfühlen des Dichters gelassen, auch da, wo dieser sich nicht ausdrücklich mit dem aufdringlichen „Ich" vorstellt.

Aber das Wesen, das unterscheidende Wesen der Lyrik macht das nicht aus. Das Wesen der Lyrik liegt vielmehr in der ihr spezifischen Gefühlswirkung. In das Sprachgebilde des lyrischen Gedichtes sich einfühlend, ob diese Einfühlung nun in das Ich des Sprachgebildes oder weiter in die im Sprachgebilde erlebte Vorstellung sich vollzieht, erlebt der Genießer zuständliche Gefühle. Daß dabei innerhalb des einzelnen Gedichtes eine gewisse Einheit des Gefühls gefordert ist, ist selbstverständlich, weil (nicht zu höherer Einheit geeinte) Vielheit der Gefühle ihre Wirkung aufheben würde.

Die zuständlichen Gefühle, die im lyrischen Gedichte erlebt werden können, sind tausendfältiger Art. Sie erschöpfend umschreiben zu wollen, wäre ein vergebliches Unterfangen; noch müßiger, auf diese Weise eine systematische Einteilung der Lyrik anzustreben. Es ist zu wetten, daß köstlichstes lyrisches Gut glatt durch die Maschen des Netzes fiele.

Alltägliche Gefühle, Trauer, Sehnsucht, Melancholie, Wehmut, vaterländische Erregung, Naturgefühl, Liebe, usw. usw.; zartere, rein durch die Kunst erzielbare Gefühle, Gefühle, die erst auf dem Einfühlungserlebnis sich aufbauen; sanftes Hinausträumen in die Welt des Unwirklichen, des Ideals, des Übersinnlichen, Hineinversenkung in die Welträtsel, in das ewige Geschehen und Vergehen; Gefühle der Erhebung und des Sich-Aufschwingens (hymnische Gefühle) usw. usw.; sie alle in unzähligen Schattierungen und Kombinationen vermag die Lyrik uns zu wecken.

Die Mittel, deren sie sich dazu bedient, aufzuzählen, ist ebenso unmöglich wie ein Aufzählen der Gefühle selbst. Jedes neue Gedicht kann ein neues Mittel, eine neue Nüance bringen. Nur um die Erkenntnis einiger beispielsweise herausgegriffener Elemente lyrischer Gestaltung kann es sich hier handeln (vgl. Müller-Freienfels, Poetik, S. 71ff.).

Das lyrische Gefühl kann sich für den Genießer aus Mitspiel mit einem Dichter ergeben, der sein Gefühl, seine Liebe oder sein Leid, einfach kundtut. Und diese Einfühlung in ein fremdes füh-

Digitized by Google

lendes Ich hat ihren zweifellosen Reiz. Aber auch eine große Klippe bedroht solche reine Ich-Dichter, die Dichter, die in ihren Gedichten das Persönliche allzu schrankenlos herrschen lassen: das die Einfühlung des Genießers hemmende Einmalige, Zufällige, Bedingte ihres Ich. Nichts ist schwieriger als das eigene einmalige Ich, das eigene zufällige Erlebnis so in die Sphäre des Allgenmeigültigen zu erheben, daß der Genießer sich leicht und lustvoll hineinfühlen kann, daß für ihn das eintritt, was Anatole France in den vorhin zitierten Worten so hübsch ausdrückt, daß nämlich der Dichter, wenn er von seiner Liebe spricht, unsere Liebe und unsere Schmerzen in uns erklingen macht. Das gelingt selten. Gedichte, wo es nicht gelungen ist, allzu persönliche Gedichte, empfinden wir nicht als genußreich, wir empfinden sie als peinlich, ringen uns im besten Falle ein banales Bedauern mit dem menschlichen Schicksale des Dichters ab.

Darum wohl hauptsächlich hüllt der Dichter, der nur von sich zu singen weiß, sein Ich oft in allegorische Hülle, die aber natürlich nur dann zweckvoll ist, wenn ihr höhere Symbolkraft, allgemeinere Gültigkeit innewohnt als des Dichters eigenem Ich, wenn sie „bedeutsam" ist, wenn sie Wegfall des Einmaligen, Zufälligen, Bedingten des Dichter-Ichs bewirkt. Personen aus der Mythe, aus der Religionsgeschichte, aus der Sage, aus der Historie usw. usw. können solche besondere Symbolkraft haben, d. h. uns in höherem Maße „etwas sagen" als das Ich eines neu auftretenden Dichters (vgl. Müller-Freienfels, Poetik, S. 74, und Kongreß für Ästhetik, 1913, Bericht, S. 342ff.). Die Todessehnsucht eines Moses in dem gleichnamigen Gedichte von Alfred de Vigny hat für uns ungleich höheres Interesse, sein

O seigneur, j'ai vécu puissant et solitaire,
Laissez-moi m'endormir du sommeil de la terre,

ergreift uns ungleich mehr, wir spielen genußvoller mit, als wenn der Graf von Vigny seine Melancholie, seinen Genieschmerz unverblümt ausgesprochen hätte.

Nicht immer natürlich muß es sich bei solchen Verkleidungen um Verkleidungen des persönlichen Dichter-Ichs handeln: doch stets ist ihre Rolle Emporhebung aus dem Zufällig-Bedingten ins Allgemeine, Erleichterung der Einfühlung des Genießers. Das folgende Gedicht von Baudelaire variiert auch seinerseits die alte romantische Klage vom unverstandenen Genie:

L'Albatros.

Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage
Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers,
Qui suivent, indolents compagnons de voyage,
Le navire glissant sur les gouffres amers.

Digitized by Google

A peine les ont-ils déposés sur les planches,
Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,
Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches
Comme des avirons traîner à côté d'eux.

Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule!
Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid!
L'un agace son bec avec un brûle-gueule,
L'autre mime, en boitant, l'infirme qui volait!

Le Poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l'archer;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.

Spräche Baudelaire seine Klage von der Unfähigkeit des Genies, sich im Alltag zurechtzufinden, direkt, ohne das Bild vom hilflosen Albatros aus, so ginge uns das vielleicht weiter nicht nahe, weil wir eben den Dichter nicht verstünden, weil wir selbst keine Dichter sind. So aber regt das „Symbol" vom ersten Augenblicke das „innere Tun" des Lesers im reichsten Maße an, läßt ihn ihm Persönliches genußvoll erleben, ästhetisch genießen und schließlich die Anwendung auf den Dichter ergriffen hinnehmen. Dieselbe Beobachtung läßt sich immer wieder machen: z. B. an Goethes „Adler und Taube", wo jedem sein Schicksal, sein unerfüllbares Sehnen immer von neuem lebendig werden mag.

Auch etwa an Goethes „Heidenröslein" kann man hier denken. Goethe hat sicheres künstlerisches Gefühl verraten, als er das Gedichtchen in aufeinanderfolgenden Fassungen immer einheitlicher auf das Rosensymbol hin ausarbeitete und jeden Leser nun auf dessen eigene Weise das Liebesschicksal des Mädchens erleben läßt.

Das lyrische Gefühl kann sich für den Genießer auch aus einem im Gedichte „mitgespielten" Geschehen, gedachten Gedanken usw. usw. ergeben. Die letztgegebenen Beispiele mögen auch hiefür gelten. Immer ist — das muß man festhalten — der im Gedichte von mir gedachte Gedanke, das vorgestellte und mitgespielte Geschehen, die im Gedichte von mir etwa vorgestellte Landschaft — denn auch das ist ein häufiger Fall — nur Stütze für mein Gefühl, und damit für die sprachlich-künstlerische Formung des Landschaftsbildes, des Gedankens usw. dem Dichter das Gesetz gegeben.

Aber diese Stützen der Gefühlswirkung haben große Bedeutung. Ein Gedicht wie Wanderers Nachtlied („Über allen Gipfeln ist Ruh") wirkt so, wie es ist, zweifellos tiefer, als wenn Goethe seine einmalige, bedingte, zufällige Persönlichkeit mehr in den Vordergrund gerückt, wenn er mehr betont hätte, daß er Todesahnung gefühlt; tiefer, als wenn er seine Stimmung einfach kundgetan hätte, wie ein anderer seinen Liebesschmerz. Unsere Stimmung wird eben nicht im gleichen Maße dadurch hervorgerufen, daß

Digitized by Google

wir erfahren, der Dichter habe Stimmung erlebt, wie dadurch, daß — künstlerisch verarbeitet — die stimmungserregende Situation uns vorgeführt wird, die wir auf unsere Weise erleben können. Und deshalb eben assoziiert der lyrische Künstler sein sentimentales Erleben, wenn er es zum Gegenstande seines Gedichtes macht, bewußt oder unbewußt so oft mit einem Naturbilde, einem allgemeinen Gedanken od. dgl., wobei dann mehr als sein Ich-Erleben dieses Naturbild, dieser allgemeine Gedanke usw. als künstlerisches Symbol wirkt. Das Gefühl ist gewissermaßen an den Gedanken, das Landschaftsbild od. dgl. gebunden und wird in dem Augenblicke wieder wirksam, wo diese letzteren apperzipiert oder vorgestellt werden (vgl. O. Walzel, Leben, Erleben und Dichten, Leipzig 1912, S. 49). Selbst der persönlichste Ich-Dichter schätzt, sofern er ein wahrer Künstler ist, dieses Mittel der Wirkung . Ich greife aufs Geratewohl die 1. Strophe des 1. Gedichtes der Premières méditations von Lamartine heraus: «L'Isolement »:

Souvent sur la montagne, à l'ombre du vieux chêne,
Au coucher du soleil tristement je m'assieds;
Je promène au hasard mes regards sur la plaine,
Dont le tableau changeant se déroule à mes pieds.

Man stelle sich vor, der Dichter würde statt dieser Verse in irgendeiner unmittelbareren Form sagen „Ich empfand Sonnenuntergangsmelancholie". Würde uns das auch nur entfernt so zu eigenem Träumen und eigenem Fühlen hinleiten wie die Evokation der Abendlandschaft in dem Gedichte?

Das „symbolische" Bild muß aber natürlich nicht immer ausgeführt, es kann auch bloß angedeutet, bloßes Stilmittel, Vergleich, Metapher od. dgl. geworden sein. Man sehe etwa diese 4 Verse von Mörike, die ich nach Ermatinger zitiere:

Der Sonnenblume gleich steht mein Gemüte offen.
Sehnend,
Sich dehnend,
In Lieben und Hoffen.

„Überall", setzt Ermatinger hinzu, „ist die Formbegrenzung, die in der Bildvorstellung steckt, nicht als Hinstellen einer dauernden und festen Gestalt gedacht, sondern nur als flüchtige Andeutung einer Gestalt. Die Bildersprache hat etwas Traumhaftes, Aufzuckendes und Verschwebendes. Darum fährt Mörike, nach der Zeile:

Der Sonnenblume gleich steht mein Gemüte offen

in der folgenden fort:

Sehnend,
Sich dehnend
In Lieben und Hoffen.

Digitized by Google

Er gibt also das Bild sofort wieder preis." Ich würde es etwas anders ausdrücken. Was Mörike tut — und das ist es ja, worauf es bei all dieser lyrischen Symbolik ankommt; vgl. z. B. noch das früher zitierte Abendlied von Claudius — ist Herauslocken des Gefühls- und Stimmungsgehaltes aus dem Bilde, hier also aus dem Bilde von der Sonnenblume: „sehnend" schlägt den Ton an, „sich dehnend" greift leise auf das Bild von der Sonnenblume mit den ausladenden Blütenblättern zurück, „in Lieben und Hoffen" ist wieder ganz Stimmung.

Solche Wirkung aber verdankt die Lyrik vor allem der Gefühlskraft der Sprache. — ob sie nun mit diesem oder jenem „Symbole" arbeitet, mit einem Landschaftsbilde oder etwas anderem, sei es z. B. dem unmittelbar kundgetanen Erleben des Dichters. Wie der Dichter die Sprachkraft meistert, ist seine Kunst. Man kann darüber einige wichtige Bemerkungen in dem Buche Ermatingers nachlesen. Ermatinger hat sicher Recht, wenn er darauf hinweist, daß die Sprache des Lyrikers z. B. auf die syntaktischen Hilfsmittel logischer Gliederung verzichtet, daß sie den verschiedenen Arten grammatischer Unterordnung die freie Beiordnung vorzieht. (Mannigfach gegliederten und geschachtelten Gedanken nur zu folgen, würde ja in der Tat die Seelenkräfte des Lesers derart in Anspruch nehmen, daß seinem Fühlen keinen Raum bliebe; vgl. S. 32.)

Es mag auch etwas Richtiges haben, daß die Verwendung perfektischer Zeitformen lyrischem Stile unter Umständen zum Schaden gereichen kann; zweifellos bringen sie ja ein Berichts-, d. h. ein episches Element in das Gedicht. Aber es gibt doch so viel Mittel, diesen Schaden abzuschwächen, daß Ermatingers Verallgemeinerung jedenfalls zu weit geht. Die Lenau-Verse, die Ermatinger anführt:

> Froh summte nach der süßen Beute
> Die Biene hin am Wiesensteg;
> Die Lerche aus den Lüften streute
> Mir ihre Lieder auf den Weg,

beweisen wenigstens mir keineswegs „Stilunsicherheit und Zersetzung der Lyrik". Ihre sonstigen lyrischen Werte lassen mich den Schaden der Anwendung der Vergangenheitsform nicht merken (vgl. zur Frage der „Zeitform im lyrischen Gedicht" auch O. Walzel, Vom Geistesleben alter und neuer Zeit, Leipzig 1922, S. 99., und ders. in „Funde und Forschungen, Eine Festgabe für Julius Wahle", Leipzig 1921, S. 193f. Den Punkt, auf den es mir vor allem anzukommen scheint — Zusammenhang zwischen Zeitform und lyrischer Wirkung — streift Walzel allerdings nur). S. auch Goethes „Gefunden", oben S. 52. — Freilich darf man zur Beurteilung der Frage nicht zwei so lächerliche Verse heranziehen wie die von Arno Holz:

Digitized by Google

O lang ist's her, daß mir's im Hirne blitzte,
Im Winterschnee erfror die Phantasie.

Die Emotionskraft der Sprache wird, wie an früherer Stelle ausgeführt, sehr verstärkt durch den Klang der Worte, ihre rythmische Setzung, durch Reim u. dgl. Daher haben diese Dinge bei keiner anderen Dichtungsgattung so große Bedeutung wie bei der Lyrik. Bekannt ist der Gedanke Novalis' an Gedichte „bloß wohlklingend und voll schöner Worte, aber auch ohne allen Sinn und Zusammenhang". Immerhin durfte man nicht so weit gehen wie gewisse Symbolisten, die nun in der Tat rein im Klanglichen die Wirkungskraft der Lyrik suchten und die inhaltlichen Elemente, mit denen die Sprache nun einmal unlösbar verknüpft ist, vollkommen vernachlässigten, sodaß inhaltlicher Unsinn Trumpf wurde.

B. Die Dramatik.

Dramatisches Erleben ist bewegtes Gefühlserleben. Und es leuchtet ein, so wurde schon früher gesagt, daß bewegtes Gefühl sich vor allem im Erleben bzw. lebhaften Miterleben von Handlung (oder bewegtem Leiden) einstellt. Mitspiel von aktiver oder passiver Handlung, lebhaftes Mitspiel mit einem handelnden oder bewegt leidenden Ich, das ist der Grundinhalt des Genusses in der dramatischen Dichtung. Wie sehr es im Drama gerade auf dieses „Mitspiel" ankommt, ist eine uralte Erkenntnis: Aristoteles hat es von der Tragödie gewußt und Lessing war derselben Meinung (vgl. O. Walzel, Lessings Begriff des Tragischen, in „Vom Geistesleben alter und neuer Zeit", Leipzig 1922, S. 232ff.[1]). Goethe aber („Über epische und dramatische Dichtung") hat es so formuliert: „Der Mime (will) . . ., daß man die Leiden seiner Seele und seines Körpers mitfühle, seine Verlegenheiten teile und sich selbst über ihn vergesse . . . Der Hörer . . muß von Rechts wegen in

[1] Auch Walzel selbst (a. a. O. S. 246) stimmt zu, nur leider ebenfalls zu sehr auf die Tragödie beschränkt (obzwar zugegeben sei, daß die Beobachtung bei der Tragödie am reinsten zu machen ist; vgl. im folgenden S. 79): „Keine andere Dichtungsart hat gleich wirksame Mittel, die Einfühlung zu erzielen, jede andere ist stärker auf die Phantasie ihres Publikums angewiesen. Darum muß an dieser Stelle das Wesen der Tragödie liegen, muß es ihre Aufgabe sein, alles auf das Miterleben abzustellen und mit allen ihren Wirkungen dahin zu streben, daß der Zuschauer sich in die Bühnengestalten hineinlebe. Die Tragödie verzichtet auf ihr bestes Besitztum, wenn sie nicht von Anfang an auf die Möglichkeit des Miterlebens ausgeht. Da keine andere Dichtungsart uns gleich machtvoll zwingt, mit den Menschen, die sie schafft, zu fühlen und zu leiden, so soll die Tragödie auch dem Mitfühlen und Mitleiden des Zuschauers entgegenkommen."

Digitized by Google

einer steten sinnlichen Anstrengung bleiben, er darf sich nicht zum Nachdenken erheben, er muß leidenschaftlich folgen . ."

Mitspiel mit einem handelnden oder sprechenden Ich kommt in voller Stärke erst bei materieller Anwesenheit (und lebhaften Ausdrucksbewegungen) des Ich zustande. Daher ist „Aufführung" die entsprechendste Vermittlungsform des Dramas. Auch das hat schon Aristoteles gewußt: „weil nur die in der Nähe erscheinenden Leiden Mitleid erregen, solche aber, die man etwa nach 1000 Jahren erwartet, oder deren man sich 1000 Jahre nachher erinnert, entweder gar kein oder nur wenig Mitleid finden, so ist es nötig, daß die Darstellung durch ihre Gebärden, ihre Stimme, ihre Kleidung und überhaupt durch ihr Spiel das Mitleid unmittelbar errege" (zitiert nach O. Walzel, a. a. O., S. 247/48).

Aber „Aufführung", Aufführung auf der Bühne, auf dem Theater, unterstreicht doch zugleich auch die „Unwahrheit" des dramatischen Vorganges, erschwert damit das volle Mitspiel, erschwert das Zustandekommen voller Wirklichkeitsillusion (vgl. das früher gegebene Taine-Zitat). Um so stärkerer Mittel bedarf das Drama, den Genießer zum Mitspiel zu zwingen, Mittel, ihn die illusionsstörenden und ablenkenden Momente, die der Bühne und dem Theater als solchen anhaften, überwinden zu machen. Es gibt Stücke voll feinen inneren Lebens, die ihrer Zartheit wegen auf der Bühne versagen, während andere, seelenlose, in der Lektüre unerträgliche, in der Aufführung immerhin einige Wirkung erzielen, weil sie mit „theaterkräftigen" Mitteln gemacht sind. Hier Maß zu halten und nicht ins „Theatralische" zu verfallen, ist eine schwere Aufgabe des Dramatikers. In der Vereinigung von Kraft und Tiefe liegt das Heil der dramatischen Kunst.

Tiefe aber ist Innerlichkeit. Diese bleibt die Seele des „Mitspiels", die Seele des Dramas, wie die Theateraufführung sein Leib ist. Und nur in der Seele des Dramas finden wir höchsten und dauernden Genuß. An Schillers Wallenstein fesselt uns weniger die Tatsache, daß der Held dies oder jenes materiell tut, als vielmehr der geistige Kampf, das geistige Tun, das Schwanken und der Entschluß Wallensteins. In Kleists „Prinz von Homburg" fesselt uns vor allem die „sittlich-politische Klärung" (Ermatinger, a. a. O., S. 377), die der Held mitmacht, in der „Jungfrau von Orleans" der seelische Konflikt der Heldin usw. usw. Äußere Handlung allein vermag uns im Drama nicht zu befriedigen.

Wie jede menschliche Handlung, so befriedigt uns auch die Handlung im Drama nur bei einer gewissen Vollständigkeit und Abgeschlossenheit. Daher sagt schon Aristoteles von der Tragödie: „Die Tragödie ist die Nachahmung einer bedeutenden und abgeschlos-

Digitized by Google

senen Handlung ..." (zitiert nach Goethe, Über Kunst und Altertum, 1827).

Wir verlangen von der dramatischen wie von jeder anderen Handlung, soll sie unser Interesse festhalten, sollen wir „mitspielen", weiters auch eine gewisse Intensität. Da nun aber die Intensität einer Handlung, die Intensität unseres Handlungsgefühles notwendigerweise verstärkt wird durch den Widerstand, den die Handlung, etwa im Kampfe mit widerstreitenden Interessen oder Kräften findet, so erklärt sich leicht die Bedeutung des „dramatischen Konfliktes" und dessen, was damit zusammenhängt, für den Aufbau jedes einzelnen Stückes. Man braucht nur an die bekannten Dinge der dramatischen Technik: Schürzung und Lösung des Knotens, steigende und fallende Handlung, Umschwung, retardierende (d. h. spannungserhöhende) Momente usw. zu erinnern.

Einige Forderungen an die dramatische Handlung ergeben sich aus deren geistigem Charakter. Unser Mitspiel würde z. B. sogleich gehemmt, wo wir auf mangelnde Notwendigkeit, mangelnde Folgerichtigkeit im Handeln der Personen stießen. Aus unserem Bedürfnis nach Folgerichtigkeit auch fließt die Bedeutung der „Charakteristik der Personen" für das Drama. Der „Charakter" des Menschen ist ja der Untergrund, aus dem sein Tun und Lassen organisch-folgerichtig emporwächst; um unser Mitspiel mit der Handlung glatt und genußreich sich entwickeln zu lassen, muß der Dichter zuerst oder wenigstens gleichzeitig in den Charakter der handelnden Person uns einfühlen machen; denn unser eigener Charakter würde das ihm zum „Mitspielen" zugemutete Handeln vielleicht als ihm heterogen nicht mitmachen können, die „Einfühlung" in die Handlung käme nicht zustande, die Wirkung bliebe aus.

Soll ich die dramatische Handlung voll miterleben, soll ich voll „mitspielen", so muß der Dichter auch sonst auf meine psychischen Fähigkeiten Rücksicht genommen haben. Man kann (im allgemeinen) nicht eine allzulange Handlung und nicht gleichzeitig zwei Spiele spielen, wenigstens nicht mit der Intensität, die zum Genusse des Spieles notwendig ist. Daher hat die Forderung nach der Konzentration, Einheit (und verhältnismäßiger Einfachheit) der Handlung im Drama ihre tiefe psychologische Berechtigung. Das Mitspielen-Müssen zweier oder mehrerer nicht zu höherer Einheit zusammengestimmter Handlungen ließe das Interesse an keiner zu genußvoller Intensität gedeihen, die ästhetische Wirkung bliebe aus. Mit der Einheit der Handlung aber hängt aufs engste zusammen die Einheit des Helden im Drama. Zwar schreibt Müller-Freienfels in dem schon mehrfach zitierten Werke: „Das Merkwürdigste (im mitspielenden Verhalten den menschlichen Gestalten einer Dichtung gegenüber) ist, daß die Mitspieler nicht nur eine Rolle mit-

Digitized by Google

spielen, sondern oft mehrere in raschestem Wechsel hintereinander, daß sie von einer Partei zur andern hinübergerissen werden, aber immer Partei sind" (I, S. 76). Die Beobachtung ist zweifellos richtig. Aber ein Drama, das das Mitspielen des Genießers in gleicher Intensität und nicht nur episodisch für mehrere Personen der Handlung verlangen oder zulassen, das nicht das Interesse kraftvoll auf den einen Helden konzentrieren würde, verfehlte gleichwohl seine volle Wirkung. «Tout Paris pour Chimène a les yeux de Rodrigue», berichtet Boileau (Sat. IX, 232) in einem treffenden Verse über die Wirkung von Corneilles Cid und gibt damit einen unbefangenen historischen Beleg vollen Mitspiels der Genießer mit dem einen Bühnenhelden. — An dem Gesagten ändern auch die Stücke mit Doppelhelden: Romeo und Julie, Hero und Leander usw. kaum etwas. Auch hier ist das Interesse wohl immer von dem einen der beiden stärker in Anspruch genommen als von dem andern, mag der eine Genießer immerhin in Romeo, der andere in Julie „seinen" Helden sehen.

„Einfühlung", „Mitspiel" wird gefördert, erleichtert durch Unterdrückung der zufälligen und nebensächlichen und Hervorhebung der charakteristischen Hauptzüge des Objektes. Wenn daher die Epik, in deren Genuß das „Zuschauen" herrscht, auch Nebensächlichkeiten und Zufälligkeiten bringen darf, die „epische Behaglichkeit" zu verbreiten geeignet sind, so muß die Dramatik alle sekundären Handlungselemente zurückdrängen, unterdrücken. Das Drama verlangt nicht nur einheitliche, sondern auch straffe, in charakteristische Hauptmomente zusammengefaßte Handlung.

Von der Einfühlungslehre her fällt einiges theoretische Licht auch auf die Frage, ob die Wahl der Personen im Drama (ich denke vor allem an die Tragödie, weil die Verhältnisse bei der Komödie anders liegen; s. S. 77): Könige, Fürsten, Helden oder bürgerliche Persönlichkeiten, die Wirkung des Stückes irgendwie zu beeinflussen vermag. Der Aufklärer Lessing, der Verfechter des bürgerlichen Trauerspieles in Deutschland, hat die Frage in demokratischem Sinne beantwortet: „Die Namen von Fürsten und Helden können einem Stücke Pomp und Majestät geben; aber zur Rührung tragen sie nichts bei. Das Unglück derjenigen, deren Umstände den unsrigen am nächsten kommen, muß natürlicherweise am tiefsten in unsere Seele dringen; und wenn wir mit Königen Mitleiden haben, so haben wir es mit ihnen als Menschen, und nicht als Königen. Macht ihr Stand schon öfters ihre Unfälle wichtiger, so macht er sie darum nicht interessanter . . ." (Hamburgische Dramaturgie XIV).

Die Behauptung des letzten Satzes Lessings ist unrichtig. Lessing ist außer durch allgemeine Gründe besonders dadurch auf die falsche Fährte geraten, daß er die Begriffe Rührung und Mitleid zu sehr im

Digitized by Google

alltäglichen, zu wenig in ästhetischem Sinne faßt. Wenn es im Drama wirklich auf Rührung und Mitleid in dem Lessing hier offenbar vorschwebenden Sinne ankäme, müßte das Melodrama der Höhepunkt aller Dramatik sein.

Das Drama aber verlangt in Wirklichkeit nur ästhetisches Mitspiel mit einem handelnden Ich. Und bereits im Kapitel Lyrik zeigte sich, daß wir leichter mit Personen aus der Mythe, Geschichte und Sage, mit Königen, Fürsten und Helden als mit beliebigen Alltagsmenschen mitspielen. Auch O. Walzel zwar (Vom Geistesleben alter und neuerer Zeit, Leipzig 1922, S. 545/6) behauptet das Gegenteil. Doch dürfte einfache Selbstbeobachtung die andere Ansicht erhärten. Man frage doch z. B. unsere Kinder, ob sie sich leichter in Märchen von Prinzen und Prinzessinnen oder von Bauern und Bauernkindern „hineinleben"! Und so dürfte die heroische Tragödie immerhin mit einigem Recht den Anspruch erheben, die tragische Gattung am vollendetsten zu vertreten. Es gilt, was Müller-Freienfels in seiner Poetik (2. Aufl., S. 74) sagt: „Historische und mythologische Gestalten gestatten gleichsam größere Dimensionen, wie es eine Erfahrungstatsache ist, daß auf der Bühne dieselben Motive wuchtiger und bedeutender wirken, wenn sie sich bei Königen abspielen, als wenn sie in eine Taglöhnerfamilie versetzt sind. So werden die Stimmungen herber, schmerzlicher Einsamkeit und bittersüßer Resignation, die C. F. Meyer seinen Hutten erleben läßt, für uns bedeutsamer, weil sie sich an diese historisch geadelte Persönlichkeit knüpfen. Natürlich wird (eine Dichtung durch die Personenwahl) allein nie gut oder schlecht, aber als sekundärer Faktor kommen auch solche Umstände in Betracht . ." Das haben übrigens auch andere Theoretiker und Praktiker seit langem erkannt (manche haben es allerdings recht naiv begründet; siehe den Aufsatz von O. Walzel, Das bürgerliche Drama, in desselben Buche „Vom Geistesleben alter und neuer Zeit", Leipzig 1922, S. 142ff.)

Heroisches Drama, heroische Tragödie ist so gut wie gleichbedeutend mit historischem Drama, weil eben Geschichte (und Sage, was hier auf dasselbe herauskommt) uns die Könige und Helden liefern. Aber auch, daß uns im geschichtlichen Stücke bekannte Persönlichkeiten entgegentreten, dürfte für die leichtere Einfühlung seine Wichtigkeit haben: «j'admets plus aisément qu'une femme tue ses enfants, un frère sa sœur, un père sa fille, quand cette femme s'appelle Médée, ce frère Horace, ce père Agamemnon. Appelez-les de noms inconnus: vous aurez bien plus de mal a établir la vraisemblance des faits. C'est tout simplement l'idée d'Aristote: ‚Ce qui n'est pas historique ne nous apparaît pas immédiatement comme possible: les faits historiques, au contraire, sont évidemment possibles:

Digitized by Google

ils ne seraient pas arrivés, en effet, s'ils n'étaient possibles.» (Lanson, Histoire de la littérature française, p. 432). Vgl. auch Lehmann, Poetik, S. 205ff.

Was das bürgerliche Drama an „Größe der Dimensionen", an „Bedeutsamkeit" entbehrt, muß es naturgemäß durch größere Intensität der Vorgänge zu ersetzen trachten. Daher es so leicht zu Rührseligkeit und außerkünstlerischer „Tendenz" neigt. Vgl. das Wort Hebbels (Vorwort zu Maria-Magdalena): „Es ist an und für sich gleichgültig, ob der Zeiger der Uhr von Gold oder von Messing ist, und es kommt nicht darauf an, ob eine in sich bedeutende, d. h. symbolische Handlung sich in einer niederen, oder gesellschaftlich höheren Sphäre ereignet. Aber freilich, wenn in der heroischen Tragödie die Schwere des Stoffs, das Gewicht der sich unmittelbar daran knüpfenden Reflexionen eher bis auf einen gewissen Grad für die Mängel der tragischen Form entschädigt, so hängt im bürgerlichen Trauerspiel alles davon ab,... ob der Punkt erreicht wurde, wo uns.. nicht mehr die kümmerliche Teilnahme an dem Einzelgeschick einer von dem Dichter willkürlich aufgegriffenen Person zugemutet, sondern dieses in ein allgemein menschliches . . . aufgelöst wird" (zitiert nach E. Hirt, Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung, Leipzig 1923, S. 169). —

Die äußere Handlung, die mimische „Darstellung" auf der Bühne ist gewiß ein wichtiges Ausdrucksmittel der inneren, geistigen Handlung im Drama. Das eigentliche Ausdrucks- und Wirkungsmittel aber auch der dramatischen Kunst ist die Sprache. Auch die Dramatik — wie wir sie verstehen — ist Kunst mit den Mitteln der Sprache. Erst die Sprache vermag den Genießer die innere, in den Bühnenpersonen sich abspielende Handlung voll mitmachen zu lassen. Um aber diesen Zweck zu erreichen, muß sie Freiheit haben: darf man sie nicht einengen, nicht ihr z. B. a priori und allgemeingültig verbieten wollen, in Versen zu sprechen oder als Monolog aufzutreten, weil das „unnatürlich" sei. Als am Beginne des 18. Jhd.s in Paris in dem wechselreichen Kampfe zwischen privilegierten und Jahrmarktbühnen den letzteren nach früherem Verbot wenigstens das Auftreten eines sprechenden Schauspielers wieder gestattet wurde, schrieb ein genialer Dichter (Alexis Piron) ein dreiaktiges Stück, das ein einziger Monolog war („Arlequin Deucalion") — und es ist noch heute ein Vergnügen, das Stück zu lesen (aufgeführt wird es ja nicht mehr). Vergessen wir nicht: lebhaftes Mitspiel mit dem Innenleben eines Menschen läßt uns die Mittel, durch die unser Mitspiel bewirkt wird, also auch ihre „Natürlichkeit" oder „Unnatürlichkeit", gar nicht zum Bewußtsein kommen — wenn sie nur ihren Zweck erfüllen. Das hängt aber vom Einzelfall ab. Und mag das Mittel äußerlich-rationalistisch noch so „unwahr" sein: „jede

Digitized by Google

(künstlerische) Form, auch die gefühlteste, hat etwas Unwahres, allein sie ist ein für allemal das Glas, wodurch wir (Künstler) die heiligen Strahlen der verbreiteten Natur an das Herz der Menschen zum Feuerblick sammeln . . . . ." — so erkannte schon der junge Goethe (zitiert nach Ermatinger, Das dichterische Kunstwerk, S. 196).

Da die Sprache in vielfältigster Weise, wenngleich natürlich nicht ganz mit Aufführungs-Lebendigkeit, den Genießer auch (inneres und äußeres) Geschehen von außerhalb der Bühne erleben lassen kann, so gibt sie dem Dichter die Möglichkeit zu gewaltiger Ausweitung der dramatischen Handlung. Es gelingt dem Bühnendichter dank der Sprache leicht, längst Vergangenes und weit Entferntes fast mit derselben Kraft wie die Bühnenhandlung selbst auf den Genießer einwirken zu lassen, es gewissermaßen in die Bühnenhandlung hineinzuleiten — auch ohne daß es als plumper Bericht wirken müßte.

Damit ist aber auch schon einiges für die Frage nach den Einheiten der Zeit und des Ortes im Drama vorweggenommen.

Lessing erklärt Einheit der Zeit und Einheit des Ortes im antiken Drama vor allem für Folgen aus der Einheit der dramatischen Handlung: „Die Einheit der Handlung war das erste dramatische Gesetz der Alten; die Einheit der Zeit und die Einheit des Ortes waren gleichsam nur Folgen aus jener . . ." (Hamburgische Dramaturgie XLVI). Aber nur eine sehr eng und pedantisch gefaßte Einheit der Handlung involviert gleichzeitig Einheit (d. h. Beschränkung) der Zeit und Einheit des Ortes. Daher geht die Forderung nach Zeit- und Ortseinheit im Drama wohl noch auf andere, mehr rationale als künstlerische Erwägungen zurück — im antiken Drama auf Erwägungen, die mit der Verwendung des Chors zusammenhängen, wie Lessing treffend ausführt, im Frankreich des 17. Jahrhunderts, dem klassischen Lande der Einheiten, auf die „Raison" schlechtweg. Gewiß haben in Frankreich zunächst die Aristotelischen Regeln autoritär gewirkt. Aber dazu kam eben weiteres: wie der sich festigende Kunstgeschmack die Einheit der Handlung, so mußte das Verstandesstreben nach „Wahrscheinlichkeit" auf dem Theater die „Einheiten" der Zeit und des Ortes durchaus angemessen finden. Gewisse Mittel der zeitlichen und örtlichen Illusionsförderung, wie Dekorationswechsel statt Simultanbühne, waren noch nicht gefunden. Was daher leichter verständlich, als daß der auf „Wahrscheinlichkeit" erpichte Sinn der Kritiker und „gebildeten" Zuschauer auf die (in der Praxis nur selten ganz erfüllte) Idealforderung verfiel oder sie berechtigt fand, die Dauer der „Handlung" müsse sich mit der zugestandenen Aufführungsdauer decken, der Ort der Handlung aber während des ganzen Stückes derselbe bleiben?

Digitized by Google

Aber die vom reflektierenden Verstande geforderten Einheiten des Ortes und der Zeit sind ästhetisch, d. h. vor dem Forum des Kunstgenießens, nur insoweit berechtigt, als der reflektierende Verstand im Kunstgenießen eben eine Rolle spielt. Diese Rolle aber ist natürlich bei verschiedenen Menschen und bei verschiedenen Völkern verschieden; daher ist die Frage nach der Berechtigung der Einheiten der Zeit und des Ortes nicht allgemeingültig zu entscheiden. Nur auf die der dramatischen Kunst innewohnenden Kräfte, den Verstand gewissermaßen zum Schweigen zu bringen, kann hingewiesen werden.

Zuerst die Einheit der Zeit. Jedes Zeitbewußtsein, jedes Zeitempfinden ist erfahrungsgemäß relativ, d. h. es steht in Abhängigkeit von unserem Erleben in der betreffenden Zeit. Wir sagen, die Zeit vergeht uns schnell, langsam, und das je nach unserer Stimmung und unseren Wünschen, je nachdem unsere Stunden arbeitserfüllt oder leer sind, od. dgl. Wir vergessen über einem intensiven Erleben so die Zeit, daß wir auf einmal nicht wissen, ob 4 oder 10 Stunden vergangen sind, wir sagen: dem Glücklichen schlägt keine Stunde, usf.

Nun aber erst, wenn es sich nicht um primäres Erleben, sondern um Nacherleben im Geiste handelt. Wir können in einer Minute unser vergangenes Tun und Leiden von Wochen wieder durchkosten, in einem Augenblicke die Erlebnisse einer tagelangen Schlacht in unserem Geiste wieder erneuern, und haben bei solchem lebhaftem Nacherleben (d. h. in der Zurück-Einfühlung in dieses Erleben) wenigstens bis zu einem gewissen Grade auch die Illusion der Dauer des Geschehens. So wunderbar sind die Fähigkeiten der menschlichen Psyche.

Übertragen wir das auf die dramatische Kunst.

Starkes Erleben hat auch hier sein eigenes Zeitmaß, weckt die Illusion einer Dauer, die mit der Aufführungsdauer des Stückes nichts gemein hat. Wer in oberflächlichem Verstandesvorurteil „hinter jedem Auftritt nach seiner Uhr sehen will, ob auch so was in so und so viel Zeit habe geschehen können" (Herder nach Hirt, a. a. O., S. 111), für den ist die dramatische Kunst mit ihrer auf hingebendes Mitspiel des Genießers gerichteten Absicht kaum geschaffen.

Eine geschickt gestellte Szene im Drama kann die Zeitillusion eines Geschehens wecken, das „in Wirklichkeit" weit über die Aufführungsdauer der Szene hinausreichen würde. Dazu kommt die Illusionskraft der Szeneneinschnitte: zwei entsprechend verknüpfte 5-Minutenszenen, getrennt durch einen herabgelassenen Vorhang, durch ein Auftreten des Chors, einer neuen Person, durch die Bewegung des Schauspielers von einem Bühnenteil zum andern

Digitized by Google

(wie auf der Simultanbühne der Mysterien oder Shakespeares) können die Illusion eines beliebig langen zeitlichen Verlaufs bewirken.

Welche Macht der Täuschung aber hat nun über die szenische Darstellung hinaus eben die Sprache. Ein gelesenes oder gehörtes Wort kann den Genießer über Jahre hinweg, durch Jahre hindurchführen, ihn das Geschehen von Stunden und Tagen erleben lassen (vgl. die Andeutungen im Kapitel „Sprache"). Ein beliebiges Beispiel: Schlußakt der Jungfrau von Orléans, Auftritt 10—13. Die Aufführung der 4 Szenen erfordert kaum 10 Minuten; die Vorgänge aber, die in diesen kurzen Minuten (z. T. im Wege des Mitspiels des Genießers mit dem berichtenden Soldaten) in die Psyche jenes projiziert werden, sind: Anrücken der Franzosen zur Schlacht. Das englische Heer stellt sich ihnen entgegen. Die Schlacht: Dunois zeichnet sich aus, Burgund greift eine Brücke an, Einzelkampf, der englische Feldherr wird umzingelt, er befreit, das Schlachtenglück neigt sich den Engländern zu, die Franzosen fliehen, Graf Dunois wird verwundet, das Roß mit dem französischen König scheut, begräbt den Reiter unter sich, Gebet der Jungfrau im Kerker, der König ist gefangen. Die Jungfrau sprengt ihre Ketten, eilt den Franzosen zu Hilfe, diese stellen sich neuerlich zum Kampfe, die Engländer fliehen, die Jungfrau befreit den König, der englische Feldherr wird gefangen, der Wachtturm, in dem Johanna gefesselt lag, erstürmt, Isabeau in den Händen der Franzosen (vgl. Hirt, a. a. O., S. 149).

Es ist also in er Tat vor allem die Sprache, die die Illusion der Dauer erzeugt. Und auch hier wirken gewisse Unterbrechungen weiter illusionsfördernd: die Pausen, die zwischen den Reden entstehen, geben der Psyche des Apperzipierenden gewissermaßen Raum, Zeitablauf zu empfinden, und zwar weit über die wirkliche Dauer der Pause hinaus. Es genügt eine noch so kurze, im Druck etwa durch Gedankenstriche bezeichnete Pause im Sprechen einer Person, um dem Hörer die Illusion bedeutend längerer Zeitdauer wachzurufen. Vgl. diese Stelle aus dem 12. Auftritt des Schlußaktes der Jungfrau von Orléans: Es spricht der Soldat, der die Schlacht beobachtet:

Mitten
Im Kampfe schreitet sie — Ihr Lauf ist schneller
Als mein Gesicht — Jetzt ist sie hier — jetzt dort —
Ich sehe sie zugleich an vielen Orten!
— Sie teilt die Haufen — Alles weicht vor ihr;
Die Franken stehn, sie stellen sich auf's neu!
— Weh mir! Was seh ich! Unsre Völker werfen
Die Waffen von sich, unsre Fahnen sinken —
. . . . . .
Grad' auf den König dringt sie ein — sie hat ihn
Erreicht — sie reißt ihn mächtig aus dem Kampf.
— Lord Fastolf stürzt — Der Feldherr ist gefangen.

Digitized by Google

Und nun die Einheit des Ortes. Sie ist ästhetisch nicht mehr berechtigt als die Einheit der Zeit. Von unserem Standpunkte aus betrachtet müssen wir das Verhältnis von Orts- und Zeitwirkung sogar umkehren: Ortswechsel auf der Bühne kann zeitlichen Abstand verlebendigen: 1. Akt in Paris, 2. in Konstantinopel, kann, durch geschickte Wortanspielung unterstützt, dem Genießer einen langen zwischenliegenden Zeitraum vorspiegeln, ohne ihn die Einheit der Handlung irgendwie als gestört empfinden zu lassen.

Es kommt aber dem Handlungsorte im Drama ästhetisch überhaupt nur untergeordnete Bedeutung zu. Denn das Schwergewicht der dramatischen Handlung ruht ja in den besten Stücken im Innern der handelnden Personen; und wie starkes Erleben der dramatischen Handlung die „wirkliche" Zeit, so läßt es auch den Ort vergessen. Man erkennt seit längerem, daß unsere „naturtreuen" Durchschnitts-Bühnenausstattungen die Einfühlung des Genießers in die Handlung eher zu stören, abzulenken, denn zu fördern geeignet sind[1]. Modernste Inszenierungskunst hat daher auch für Stücke mit noch so häufigem Ortswechsel einen fast unveränderlichen stilisierten Bühnenraum geschaffen, der dem unveränderlichen und unbestimmten Raume der klassischen Bühne der Franzosen im Prinzipe durchaus ähnlich ist. Jene Franzosen waren also keineswegs so übel beraten, wie Lessing im 46. Stücke der Hamburgischen Dramaturgie zu meinen scheint: „Anstatt eines einzigen Ortes führten sie einen unbestimmten Ort ein, unter dem man sich bald den, bald jenen einbilden könne; genug, wenn . . . . keiner (dieser Orte) eine besondere Verzierung bedürfe, sondern die nämliche Verzierung ungefähr dem einen so gut wie dem andern zukommen könne . ."

[1] Die Gestaltung des Bühnenbildes verlangt, soll es zweckvoll, nicht störend sein, eine besonders kunstverständige und dem Stile des Stückes sich anpassende Hand: „Die raumgestaltende Bühne" — so schreibt ein hervorragender Praktiker (M. Martersteig, Illusionsbühne und Stilbühne, in „Kongreß für Ästhetik", 1913, S. 405ff.), — „die vermöge ihrer technischen Konstruktion es ermöglichte, jedem Drama, seiner inneren Gesetzmäßigkeit gemäß, jene Illusionskraft des Milieus zu geben, die die Einfühlung in das Kunstwerk unterstützt, die nicht zum Selbstzweck wird, aber doch wie ein weiteres eurhythmisches Element neben den künstlerischen Hauptprozeß tritt . . . . ., die ist es, die wir suchen . . . . Wir wissen, daß, rein ideal betrachtet, Drama und Schauspielkunst sich im schlichtesten Milieu darleben können; aus der geschichtlichen Entwicklung aber des Theaters wissen wir auch, wie die Macht dieser beiden auf der Bühne ineinander verflochtenen Künste gesteigert werden kann durch eine erleichterte Einfühlung des Zuschauers in das Weltbild des Dramas. Sei es, daß die Formgebung suggestiv die Phantasie zur Selbstillusionierung anregte (Shakespeare-Bühne) oder durch kunstgemäße Illusionierungen der Seele des Dramas die körperhafte Umwelt schaffte (antikes Theater). Wir wissen aber auch, welche Sündenfülle auf diesem

Digitized by Google

Im übrigen arbeitet wohl jedes Drama — es kann es, wie wir sahen, dank der Sprache — auch mit Geschehen von außerhalb der Bühne; ideelle, nicht nur bühnenmäßige Ortseinheit wird nur ganz selten zu erreichen sein — wozu dann die bühnenmäßige zum Gesetz erheben?

Merkwürdige Modifikationen bzw. Kombinationen des ästhetischen Erlebens liegen vor in den Erlebnissen des Tragischen bzw. Komischen. Auf die Dramatik angewendet, wo sie sich am reinsten darstellen, im Genießen von Tragödie bzw. Komödie.

Weil im Vorstehenden bloß von der Dramatik im allgemeinen die Rede war, mochte uns im einzelnen auch vor allem der Typus Tragödie vorgeschwebt haben, müssen wir hier einen Augenblick verweilen. Nur einen Augenblick. Eine ausführliche Erörterung der einschlägigen Probleme, Inhalt zahlloser Einzelwerke, soll nicht im mindesten angestrebt werden.

Beginnen wir bei der Tragödie. „Wir reden dort von Tragik, wo eine tiefe seelische Erschütterung eintritt, die allerdings durch reaktive Gefühlserlebnisse positiver Art kompensiert, womöglich überkompensiert wird. Diese scheinbare Paradoxie, daß an sich niederdrückende, unlustbereitende Tatbestände das Lebensgefühl gewaltig emporzureißen vermögen, hat viele Denker beschäftigt. Die Tragik rein objektiv, ohne psychologische Begründung, aufhellen zu wollen, ist freilich ein unmögliches Problem. Der Untergang eines Großen, der Sieg der Idee, des Allgemeinen über das Individuum oder wie man sonst die Tragik objektiv hat bestimmen wollen, sind an sich nicht tragisch, sie werden es erst, indem der Mensch sie mit jener merkwürdigen Doppelheit der Gefühlsreaktion auffaßt, die ihn zugleich niederdrückt und emporreißt.

Mit Recht haben daher die meisten Denker im subjektiven Erlebnis das Hauptproblem gesehen, in der . . Doppelheit von Depression und Aufschwung. Bei der Beschreibung dieser Gefühle im einzelnen sind sie jedoch vielfach einseitig geblieben und haben die psychologischen Gründe übersehen. Abgesehen von jener Doppelheit des Gefühlslebens, die in allen tragischen Zuständen wiederkehrt, sind nämlich diese im einzelnen sehr verschieden. Zwar das Zustandekommen des Unlustfaktors ist überall gleich: es ist eingefühlte Furcht, eine durch Sympathie entstehende Furcht, nicht Furcht

---

Wege verstreut liegt, und welche Gefahren die künstlerische Absicht auf unseren Theatern umlauern. Wir kennen die kunstablenkenden und kunstzerstörenden Irrtümer des Panorama-Illusionismus und wissen, daß unsere Szene erst von diesem gereinigt sein muß, bevor Raum da ist zur Entfaltung eines neuen sachdienlichen Kunstgebildes, das ein stimmungbereitendes, die Einfühlung beschwingendes Element sein soll und wirken soll wie ein „dekoratives Orchester" (Felix Poppenberg), über dessen wogenden Akkorden das seelische Lied des Dichters schwingt und klingt."

Digitized by Google

und Mitleid, sondern Furcht durch Mitleid[1]. Denn das tragische Erlebnis haben wir in der Regel nur vor menschlichen Schicksalen oder wenigstens vermenschlichten Schicksalen (wenn wir z. B. den heroischen Untergang eines Löwen als tragisch empfinden) . . .

Die tieferen Unterschiede der tragischen Zustände untereinander beginnen erst mit der Art, wie unser Ich darauf reagiert, wie es die Unlust kompensiert, „umbiegt" oder „bricht", d.h. überkompensiert. Und nach den Verschiedenheiten dieser Reaktion unterscheide ich die Typen des Tragischen.

Diese Reaktion ist entweder eine solche des Gefühls oder Willens oder eine ethische oder logische Überwindung des primären Gefühls. Erfolgt sie durch freiwilliges Unterwerfen unter übergewaltiges Geschick, wird das Unglück als unentrinnbares, gottgewolltes Unheil hingenommen, so haben wir den Typus der 'Resignationstragik' (Der Fall des 'König Ödipus'). In seiner Unterwerfung unter das ungeheure Geschick findet der Mensch eine Art religiösen Trostes und inneren Frieden, auch wo er äußerlich zerbricht. Anders die 'heroische Tragik'. Hier bäumt sich gewaltiges Lebensgefühl in prometheischem Trotz empor gegen unabwendbares Geschick. Durch Miterleben dieses Kampfes bis zum Tode ohne Nachgeben findet der Mensch innere Erhebung, auch wo das äußere Schicksal triumphiert. (Typischer Fall: Hagen in Hebbels 'Nibelungen'.) Durch ethische Reflexion wird das Furchtbare gebrochen in der Schuldtragik. Hier wird das Niederdrückende des Geschickes ins Versöhnende umgebogen durch das Bewußtsein, daß vorhandene Schuld durch immanente Weltgerechtigkeit gesühnt wird. Diese Form der Tragik ist oft ins Banale herabgezogen worden: der Mensch, der nur für ein Verbrechen bestraft wird, ist nicht tragisch. Erst dort, wo nicht nur die Strafe, wo auch die Schuld als schicksalhaft bedingt erscheint, erhebt sich derartiges Geschehen in die tragische Sphäre (Der Fall 'Wallenstein' bei Schiller). Ohne moralische Begründung, wesentlich ideell aufgehoben, erscheint die tragische Depression, wo der Untergang des Individuums als Sieg einer metaphysischen Macht, der Idee empfunden wird, in der 'Ideentragik', indem durch Vernunfterkenntnis dem Schicksal der Stachel genommen wird (Beispiel: 'Agnes Bernauer' von Hebbel.). Diese Typen sind nicht erschöpfend, genügen aber wohl in unserem Rahmen, in die Mannigfaltigkeit der tragischen Gefühle und der durch sie als tragisch gekennzeichneten Geschehnisse hineinzuleuchten. Daß man an tragischen Gegenständen auch ohne Rücksicht auf ihre subjektive Wirkung mancherlei Gemeinsames wie 'Größe', 'Schicksalsmäßigkeit' feststellen kann, soll nicht geleugnet werden, doch sind alle diese

[1] Vielleicht wäre noch besser zu sagen: „Leid durch Mitspiel".

Digitized by Google

Feststellungen nicht erschöpfend und geben keine wahrhafte Erklärung ohne Einbeziehung der psychologischen Wirkung.

In seiner Gesamtheit ist jedoch das tragische Erlebnis einer der höchsten Aufschwünge, deren die Menschennatur fähig ist, weil durch geistige Überwindung tiefsten Leids ein Triumphgefühl ohnegleichen erfahren wird." (Müller-Freienfels a. a. O. I, S. 227/229).

„Lustgefühl durch geistige Überwindung tiefsten Leids" also lautet die Grundformel des tragischen Erlebnisses, ob diese Überwindung des Leids nun durch Gefühl, Willen oder Denken erfolgt. Da aber die Überwindung eigenen Leids (wenn sie überhaupt erfolgt) gemeiniglich kaum auch schon Lustgefühle wecken dürfte, so dürfte das Gefühl des Tragischen dem eigenen Leide gegenüber auch kaum aufkommen. Daher spricht Müller-Freienfels mit Recht von eingefühltem Leide als dem Grundgefühle im Erlebnis des Tragischen.

Da aber andererseits schon durch die Definition starkes Leid als Grunderlebnis des Tragischen gefordert ist, ist vor allem die dramatische Kunst Erweckerin tragischen Erlebens: denn im Mitspiel mit dem Leiden des Helden nimmt das Leid des Genießers natürlich einen ganz andern Grad an als im bloßen Kontemplieren jenes Leids. Die Tragik auf dem Theater, die „Tragödie" auf der Bühne, ist etwas ungleich Mächtigeres als die Tragik etwa in einem Roman.

Wie freilich der dramatische Dichter durch Thema, Konzeption und Aufbau der dramatischen Handlung und natürlich wieder durch die Mittel der Sprache es zuwege bringt, den mitspielenden Genießer im gegebenen Augenblicke das Unlustgefühl des mitgespielten Leides zum Lustgefühl des Tragischen überwinden zu lassen, das dürfte sein Geheimnis, vielleicht sein größtes Geheimnis sein. Hier gibt es für den Literaturwissenschaftler mehr noch als sonst nur die aufmerksamste Einzelbeobachtung . . . Wie versteht es z. B. der geniale Dramatiker Schiller, im „Wallenstein" Wallensteins Schuld zwar als Schuld:

ich kann die Schuld,
Wie ichs versuchen mag, nicht von mir wälzen,

aber doch als schicksalsbedingte Schuld uns erleben zu machen:

Wärs möglich, könnt' ich nicht mehr, wie ich wollte?
Nicht mehr zurück, wie mir's beliebt? Ich müßte
Die Tat vollbringen, weil ich sie gedacht,
Nicht die Versuchung von mir wies — das Herz
Genährt mit diesem Traum, auf ungewisse
Erfüllung hin die Mittel mir gespart,
Die Wege bloß mir offen hab' gehalten?
. . . . . .
Wohin denn plötzlich seh ich mich geführt?
Bahnlos liegts hinter mir, und eine Mauer
Aus meinen eignen Werken baut sich auf,
Die mir die Umkehr türmend hemmt!

Digitized by Google

Wie können wir daher in Wallenstein ohne innere Hemmung uns „einfühlen" (in einen gemeinen Verbrecher könnten wir es nicht), wie können wir seinen Untergang buchstäblich leidend mitempfinden und dieses eingefühlte Leid gleichzeitig doch durch „ethische Reflexion" triumphierend überwinden, d. h. Wallensteins Schicksal als tragisch empfinden!

Nun zur Komödie. Was nennen wir komisch? Auch dieses vielgestaltige Problem ist von Müller-Freienfels scharfsinnig durchdrungen worden. „Wir werden (auch) unsere Erklärung der Komik von der subjektiven Seite her versuchen müssen und können zunächst ganz allgemein, nach dem auffälligsten Merkmal sagen: komisch ist alles, wobei gelacht wird. Wir lachen nicht, weil etwas objektiv komisch ist, sondern weil uns etwas zum Lachen reizt, wird es komisch. Das Lachen ist jedoch nur die äußere Erscheinung seelischer Zustände, die keineswegs alle gleich sind und die wir analysieren müssen.

Zunächst: was ist das Lachen? Es ist ein Reflexakt, der dazu dient, leichte Unlust abzureagieren, selbst aber von erheblichen Lustgefühlen begleitet ist und so jene Unlust überkompensiert. Bei stärkerer Unlust versagt freilich jenes Ventil. Die abzureagierende Unlust kann ihrerseits wieder verschiedener Herkunft sein, je nach dem latenten Triebe, der dahinter steht, und die Art des Lachens bekommt danach eine ganz spezifische Färbung. Demgemäß unterscheide ich verschiedene Typen des Lachens und des Komischen . . . (Müller-Freienfels a. a. O., I, S. 230).

Etwas kann man an den Ausführungen von Müller-Freienfels bemängeln: sie legen zu wenig Gewicht auf die Frage, wodurch denn mitunter die das Gefühl des Komischen bedeutende Abreaktion des leichten Unlustgefühls ausgelöst wird, was den Anstoß zu ihr zu geben vermag. Ich verkenne natürlich nicht, daß die Erklärung Müller-Freienfels' eine physiologische ist und sein will, und gebe gerne zu, daß z. B. im Verlegenheitslachen, im Hohngelächter, im Lachen über eine Zote, rein physiologische Reflexakte vorliegen mögen. Aber in andern Fällen ist es anscheinend doch anders: Ich nehme ein Beispiel aus der Poetik von Lehmann (S. 237): „Der Löwenkampf im Don Quichote! Der wahnsinnige Ritter hat den Wärter gezwungen, den Käfig zu öffnen. Die Umstehenden sind voller Angst geflüchtet und erwarten von fern den tragischen Vorgang, der sich entwickeln muß. Don Quijote geht dem Löwen, ‚der wirklich von außerordentlicher Größe und furchterregendem Aussehen war', zu Fuß entgegen, um einen ritterlichen Kampf zu bestehen. Der nächste Moment scheint eine schreckliche Katastrophe bringen zu müssen. ‚Die Bestie steckte den Kopf aus dem Käfig hervor und sah sich nach allen Seiten mit glühenden Augen und Blicken um, ein Anblick, geeignet, selbst die leibhaftige Tollkühnheit in Schrecken zu setzen.

Digitized by Google

Plötzlich aber, nachdem sie sich, wie gesagt, überall umgeschaut hat, kehrt sie dem Ritter ihr Hinterteil zu und geht gelangweilt wieder in den Käfig zurück'."

Sollte etwa die Enttäuschung über das Ausbleiben des Kampfes der Unlustfaktor sein, der dann im Lachen in der Tat rein reflexmäßig abreagiert würde? Ich glaube es kaum. Vielmehr dürften die Spannung auf den Ausgang des Kampfes und das verrückte Tun Don Quichotes die Unlust erzeugen. Das Lachen dürfte aber dann nicht spontane Reflexwirkung des Unlustgefühls sein, sondern erst ausgelöst werden durch das die hochgespannte Erwartung angenehm lösende Verhalten des Löwen, das in seiner Wirkung wiederum gehoben wird durch den Witzwert des Wortes Hinterteil. (Woher solche Einzelworte ihren Witzwert beziehen, ist eine Frage für sich.) Lehmann (S. 240) urteilt meines Erachtens richtig, wenn er schreibt: „Es ist verständlich, daß das plötzliche Nachlassen angespannter Geisteskräfte, der Wandel einer Disposition, die auf schwere oder gar peinliche Eindrücke gefaßt war, zu einer heiteren Gleichmütigkeit lustvoll empfunden wird."

Ein anderes Beispiel (ebenfalls nach Lehmann, S. 148):

Den Originalen.
Von Goethe.

Ein Quidam sagt: „Ich bin von keiner Schule!
Kein Meister lebt, mit dem ich buhle;
Auch bin ich weit davon entfernt,
Daß ich von Toten was gelernt."
Das heißt, wenn ich ihn recht verstand:
„Ich bin ein Narr auf eigne Hand."

Bei den ersten vier Versen empfinde ich deutlich Unlust, der darauffolgende läßt die Unlust in Schwebe, spannt die Erwartung — worauf der letzte durch das treffend pointierte Urteil Lust weckt, das Lachen auslöst, die komische Wirkung erzielt.

In andern Fällen kann man schwanken. Ist in dem nachstehenden Gedichte Heines der Unlustfaktor durch den Gegensatz gegeben, in dem der banale Schlußsatz zu dem vorangehenden Pathos steht, und ist das Lachen ein rein diesen Unlustfaktor reaktiv kompensierendes, oder ruht der Unlustfaktor in den wehmütigen ersten sieben Versen und wird das Lachen nur ausgelöst durch die entspannende Banalität des „Madame, ich liebe Sie"?

Die Jahre kommen und gehen,
Geschlechter steigen ins Grab,
Doch nimmer vergeht die Liebe,
Die ich im Herzen hab'.
Nur einmal noch möcht ich dich sehen,
Und sinken vor Dir aufs Knie,
Und sterbend zu dir sprechen:
„Madame, ich liebe Sie!" (Zitiert nach Lehmann, S. 238.)

Digitized by Google

Man sieht, das Problem des Komischen ist noch widerhaariger als das des Tragischen. Auch daß sich die verschiedenen „Arten des Lachens oft verquicken, vermehrt die Buntheit des Problems beträchtlich, macht es aber auch zur reizvollen Aufgabe, die Komik einzelner Künstler zu analysieren" (Müller-Freienfels, a. a. O., S. 231).

Für die Dramatik kommt von den Müller-Freienfelsschen Typen des Komischen vor allem der in Frage, den Müller-Freienfels vielleicht etwas zu eng als „Lächeln des Humors" bezeichnet; zu eng deswegen, weil dieser Typus auch Erlebnisse des Komischen umfassen dürfte, die kaum in den Begriff „Lächeln des Humors" — also etwas durchaus abgedämpftes — eingehen. „Selbst die Sympathieaffekte" — also schreibt Müller-Freienfels — „können sich eine motorische Abreaktion suchen: das Lächeln des Humors. Er tritt vor allem dort ein, wo die Enge oder Kleinheit oder eine andere Mangelhaftigkeit des Lebens paralysiert werden soll, die wir in Sympathie miterleben."

Hier haben wir die Grundlage der besten und echtesten Lustspiele der Weltliteratur. Es soll natürlich nicht geleugnet werden, daß im Lustspiele jede Art von Komik bis herab zum Wortwitz am Platze sein kann. Aber jene Auch-Lustspiele, die nur von Wortwitzen und ähnlicher Komik, im schlimmsten Falle sogar nur von Zoten ihr Eintagsleben fristen, wird niemand mit dem Ehrentitel komisch-dramatischer Kunst auszeichnen. Der Lebensnerv des wahren Lustspiels ist eben jene Enge oder Kleinheit oder eine andere Mangelhaftigkeit des Lebens, die wir in Sympathie miterleben und deren Unlustwirkung auf uns wir im Lachen zu unserer Lust paralysieren.

Man kann das an Sitten-, Charakter-, Intriguen- oder welcher Art von Komödie immer beobachten. Ein Sittenzustand, ein Charakter, eine Verwickelung wirken nur dann komisch, wenn sie irgendwie als eng und beschränkt empfunden werden. Daher wäre etwa ein „heroisches" Lustspiel eine contradictio in adjecto[1]. Der realistische Charakter der Komödie, den man zum idealistischen der Tragödie (geistige Überwindung tiefsten Leids erkannten wir als Grundelement des Erlebnisses des Tragischen) in Gegensatz ge-

[1] „Heroisch" bezieht sich natürlich nicht auf den Stand der komischen Person. Denn selbstverständlich können zumindest einem Publikum, das die Ehrfurcht vor Königen und Helden verloren hat, auch die Verhältnisse in solchen Sphären als eng und beschränkt vorgeführt werden. Somit verliert aber für die Komödie die Frage: Alltagsmenschen oder Könige und Fürsten überhaupt ihren Sinn. Hat sie ja doch auch für die Tragödie nur soweit Bedeutung, als Könige und Fürsten die „größeren Dimensionen" (also gerade das Gegenteil von Enge und Kleinheit) gestatten.

Digitized by Google

stellt hat, liegt im Wesen der Gattung. Aber wir müssen die in der Komödie gezeigte Kleinheit und Enge des Lebens in Sympathie miterleben. Was unsere Abscheu erregt, was unserer Sympathie ermangelt, wirkt auf uns nicht komisch, kann daher nicht Gegenstand einer Komödie sein. Der Name soll uns nicht irreführen. Wenn z. B. Molière seinen Tartüffe als Comédie bezeichnete, so ist das Stück deswegen noch lange kein Lustspiel schlechtweg: ich schlage z. B. die Baudissinsche Molière-Übersetzung, Ausgabe von Ph. A. Becker, Bd. III, S. 287, auf, und finde das Stück treffend „Schauspiel" benannt. Das hindert aber natürlich nicht, daß die Kunst Molières uns den verabscheuungswürdigen Tartüffe auf Augenblicke vergessen macht und uns einen komischen (oder besser gesagt: unser Hohnlachen herausfordernden) Tartüffe zeigt, damit doch wieder eine Brücke zum Lustspiel schlagend: „Die Selbstverblendung seines Heuchlers hat es Molière ermöglicht, ein so furchtbares und verabscheuungswürdiges Laster im Rahmen eines Lustspieles zu behandeln, ohne daß der aufsteigende Unwille die unversiegbare Kraft seiner Komik zu lähmen vermöchte" (Ph. A. Becker, a. a. O., S. 290).

Dadurch, daß unsere Unlust in der Komödie aus bloß mitgespielter Kleinheit und Enge des Lebens erwächst — bleibt sie leichte Unlust und kann daher durch unser Lachen abreagiert, überkompensiert werden (wie in der Tragödie unser eingefühltes Leid durch ethische Reflexion od. dgl. überwunden wird). Aber sie muß Unlust aus mitgespielter Enge des Lebens sein, weil sie sonst wohl zu schwach wäre, um das Reaktionserlebnis unseres Lachens zu zeitigen. Es folgt daraus, daß ein entsprechender Vorwurf auf der Bühne, d. h. als Komödie, meist stärker komisch wirken dürfte als derselbe Vorwurf etwa episch erzählt, ebenso wie die Tragik der Tragödie stärker ist als die Tragik eines entsprechenden erzählten Schicksals. Ich glaube, daß die Einzelbeobachtung diese theoretische Feststellung bestätigen dürfte: wer kann sich z. B. Molières „Bürger als Edelmann" oder seinen „Eingebildeten Kranken" als Erzählungen vorstellen? Die Unmittelbarkeit des „Miterlebens" und damit auch die komische Wirkung wären gebrochen, zum mindesten abgeschwächt. (Man studiere in diesem Zusammenhange, mit wieviel direkter Rede, d. h. eben mitspielweckenden Elementen, z. B. alle sog. Humoresken arbeiten.)

Die Abreaktion des Lachens kann in der Komödie in vielfältiger Weise ausgelöst werden: etwa durch eintretende Zufälle, wie sie im Intriguen-Lustspiele häufig sind; oder etwa in der Art von Racines „Plaideurs": „man kann sagen, daß die Komik des Stückes technisch auf die Unterbrechung gegründet ist ... Wer die Plaideurs auf einer französischen Bühne gesehen hat, dem wird als höchster Lachaffekt jener Auftritt in Erinnerung bleiben,

Digitized by Google

wo der Richter mit seiner Manie im Hause eingeschlossen ist. Auf der Straße stehen die Kläger, die ebenso drangvoll in ihrer Prozeßsucht sind, wie er in seiner Sucht zu richten. Alles treibt zu den im Willen der 3 Narren so überaus dringlichen Prozessen, die sich aber nicht entfalten können, weil die Hausmauer dazwischen steht. Plötzlich erscheint hoch oben in der Dachluke der Richter und die Verhandlungen beginnen. Kaum ist er im Zug, so wird er von hinten gefaßt und verschwindet. Doch bald reckt sich sein Kopf aus dem Kellerjoch, um den Klägern gerecht zu werden. Jetzt aber unterbrechen diese sich gegenseitig. Niemand kommt zum Worte, weil alle zugleich danach greifen. Es ist eine Komödie der Rechthaberei, in der die Brennpunkte der Unterbrechungen die Gipfelpunkte der Handlung sind." (K. Vossler, Gesammelte Aufsätze zur Sprachphilosophie, München 1923, p. 160). Die Abreaktion des Lachens wird unter Umständen aber auch dadurch herbeigeführt bezw. erleichtert, daß wir als Genießende tieferen Einblick in die Fäden der Handlung haben als der Spieler selbst.

Während das Erlebnis des Tragischen für den Genießer sich aus der Gesamtheit und Einheit der mitgespielten Handlung ergibt, kann die Abreaktion des Lachens in verschiedensten und vielfachen Momenten der mitgespielten Lustspielhandlung bei ihm eintreten. Es unterbricht also das Lachen über die handelnden Personen und über das Geschehen alle Augenblicke unser Mitspiel mit den Personen und Geschehnissen. Man denke beispielsweise wieder an Racines „Plaideurs". Durch diese fortwährende Unterbrechung durch das Lachen wird die Einheit des Erlebnisses bei der Apperzeption einer Komödie fortwährend gelockert, und da in der Reaktion des Lachens gegen das Mitspiel das Wesen der Komödie liegt, so erklärt es sich leicht, daß der Aufbau des Lustspiels kein so fester sein muß wie der Aufbau einer Tragödie. Wieder bestätigt die Praxis die theoretische Erkenntnis. Selbst in der Zeit der unumschränkten Herrschaft der „Einheiten" auf dem französischen Theater wurden die Einheiten der Handlung und in ihrem Gefolge die Einheiten der Zeit und des Ortes von der Komödie nicht mit Gesetzeskraft gefordert wie von der Tragödie.

Nach Tragödie und Komödie bleiben gewisse Zwischenformen. Man kann sich z. B. eine Tragödie mit komischen Einlagen denken, auch mit komischen Zügen des tragischen Charakters. Es gibt „Tragikomödien", mit welchem Terminus allerdings verschiedentlich verschiedene dramatische Formen bezeichnet wurden. Da die Komik zu ihrer Entfaltung nur wenig Raum braucht, ich meine, da sie sich aus einem Worte, einer Geste, einer kurzen Szene ergeben kann, kann sie eben auch in der Tragödienhandlung intermezzohaft Platz finden.

Digitized by Google

Der umgekehrte Fall, eine Komödie mit tragischen Einlagen, ist weniger leicht denkbar. Denn abgesehen davon, daß ein solches Stück sinnlos wäre, weil wir zwar das Bedürfnis haben, im Trauerspiel durch Heiterkeit, nicht aber in der Heiterkeit durch Tragik unterbrochen zu werden, würde auch der geringe Raum einer Einlage nicht genügen, um starkes Gefühl der Tragik zu wecken . . . Das Gefühl des Tragischen ergibt sich in genußvoller Stärke nur aus mitgespielter längerer, zur Katastrophe führender Bahn des Helden.

Endlich der Typus, den man im Deutschen als Schauspiel bezeichnet. Er befriedigt durch die Handlung als solche, durch Erweckung von Handlungsgefühlen, und darüber hinaus durch das Erlebnis der durch einen guten Ausgang gelösten angstvollen Spannung, die zunächst einen katastrophalen Ausgang gewärtigen ließ.

Wie schon an mehreren Stellen meiner Ausführungen, so mußte auch hier bei Erörterung der dramatischen Dichtung, vereinfacht, mußten aus der Fülle des wirklichen Lebens der Kunstwerke die lebenschaffenden Prinzipien abstrahiert werden. Wenn ich sagte: das Drama erstrebe Mitspiel des Genießers mit einer Handlung, so war damit ein solches Prinzip umschrieben. Aber ich weiß sehr wohl, daß dieses Prinzip im Einzelfalle bald deutlicher, bald weniger deutlich in Erscheinung treten, daß es innerhalb eines und desselben Kunstwerkes für Augenblicke durchbrochen werden kann. Wer wollte z. B. leugnen, daß im bewegtesten Drama ein Augenblick eintreten mag, wo die Handlung „steht" und die Reflexion ihr Recht heischt, sei es, daß der Genießer mit dem Helden reflektiert, sei es, daß er in irgendeiner Weise zum Reflektieren über den Helden gelangt, z. B. durch den Chor in der antiken Tragödie oder durch das Zwischenreden einer lustigen Person im Stücke, die das Tun des Helden glossiert. Durch das Reflektieren über den Helden kommt zweifellos ein kontemplatives Element in den dramatischen Genuß. Der Chor z. B. „bringt Ruhe in die Handlung — aber die schöne und hohe Ruhe, die der Charakter eines edeln Kunstwerkes sein muß. Denn das Gemüt des Zuschauers soll auch in der heftigsten Passion seine Freiheit behalten; es soll kein Raub der Eindrücke sein, sondern sich immer klar und heiter von den Rührungen scheiden, die es erleidet. Was das gemeine Urteil an dem Chor zu tadeln pflegt, daß er die Täuschung aufhebe, daß er die Gewalt der Affekte breche, das gereicht ihm zu seiner höchsten Empfehlung; denn eben diese blinde Gewalt der Affekte ist es, die der wahre Künstler vermeidet, diese Täuschung ist es, die er zu erregen verschmäht. Wenn die Schläge, womit die Tragödie unser Herz trifft, ohne Unterbrechung aufeinander folgten, so würde das Leiden über die Tätigkeit siegen. Wir würden uns mit dem Stoffe ver-

Digitized by Google

mengen und nicht über demselben schweben. Dadurch, daß der Chor die Teile auseinanderhält und zwischen die Passionen mit seiner beruhigenden Betrachtung tritt, gibt er uns unsere Freiheit zurück, die im Sturm der Affekte verloren gehen würde" (Schiller, Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie, Säkular-Ausgabe, Bd. 16, S. 126). Oder es kann durch einen Prolog, ein Vorspiel oder dgl. der „unwirkliche" Charakter des Bühnengeschehens unterstrichen und damit die „Einfühlung" des Genießers ebenfalls zugunsten der „Kontemplation" abgeschwächt werden, das Bühnengeschehen eine gewisse Ferne erhalten. Es kann sich aber für den Genießer aus dem Mitspiel der Handlung unter Umständen auch ein zuständliches Gefühl ergeben: das Drama kann lyrische Stellen aufweisen oder überhaupt ins Lyrische streben; wir sprechen ja in der Tat von „lyrischen Dramen". — Aber wozu mit der Andeutung solcher Möglichkeiten fortfahren, wo sie doch unerschöpflich sind?

C. Die Epik.

Wenn die Dramatik im Prinzipe auf Einfühlung, auf bewegtes Mitspiel des Genießers mit handelnden Personen angelegt ist, so erstrebt die Epik, daß der Leser oder Hörer sich dem erzählten Geschehen gegenüber in der Hauptsache kontemplativ, „zuschauend" verhalte. Mit Worten Goethes ausgedrückt: „(der große, wesentliche Unterschied zwischen Epik und Dramatik beruht) darin, daß der Epiker die Begebenheit als vollkommen vergangen vorträgt, der Dramatiker sie als vollkommen gegenwärtig darstellt." (Goethe, Über epische und dramatische Dichtung). Indes ist nur der 2. Teil dieser Goetheschen Aufstellung erschöpfend, der 1. erweiterungsbedürftig: das Gegenteil von „gegenwärtig" (im etymologischen Sinne: gegenwärtig = gegenüberstehend) ist nicht nur „vergangen", sondern überhaupt „entfernt", „distanziert". Auch eine Prophezeiung z. B., also Evokation künftigen Geschehens, müßte man wohl der epischen Dichtung zuordnen. Worauf es ankommt und wozu die Entfernung in der Zeit gewissermaßen nur ein — allerdings häufig gegebenes — materielles Korrelat ist, das ist die Entfernung im Geiste, die geistige Distanz, das „Zuschauen" im Gegensatze zum „Mitspiel", das durch Zuschauen gedämpfte Mitspiel.

Diese geistige Distanz ist in der Epik prinzipiell dadurch gegeben, daß sie Bericht ist, daß das (äußere wie innere) Geschehen, das Sprechen und Handeln der Personen nicht materiell vorgeführt, sondern durch das Wort eines Erzählers (mit dem der Leser mitspielt) bloß geistig evoziert wird. Epos heißt das Gesagte, das Gesprochene, wie Drama die Tat, die Handlung.

Digitized by Google

Aber natürlich gibt es auch hier Zwischenstufen und Schattierungen.

Die Epik kann der Dramatik nahe kommen, wie in jenen Werken, „wo von einer Erzählung überhaupt nicht mehr gesprochen werden kann, da dort alles, was nicht direkte Rede ist, wie eine Regiebemerkung angeführt wird . . . Die Worte klingen (in solcher Epik, deren epischer Faktor also nur darin liegt, daß die direkte Rede der Personen eben gelesen oder vorgelesen, nicht von Schauspielern mit verteilten Rollen gemimt wird — es ist also wie beim gelesenen Drama) oft sogar wie auf der Bühne gesprochen: Z. B. 'N-ein'. 'Aber Thiiienwebel.' 'Hm??' Man beachte die beiden Fragezeichen anstatt einer Schilderung der Art und Weise des Sprechens. Ähnliches bei Maria Janitschek: 'Erfolg, lieber Freund? (ironisch). Was braucht ein Künstler wie Du Erfolg.' 'Ah!' (Wischt sich über die Stirne.) 'Habt Ihr die Abendpost gelesen?'" (K. Friedemann, Die Rolle des Erzählers in der Epik, S. 159/160).

Aber die wahre Epik ist das nicht. Die wahre Epik ist vielmehr jene ausgesprochen erzählende, wo uns die „Geschehnisse nicht direkt, sondern durch ein organisches mit der Dichtung selbst verwachsenes Medium, den Erzähler, übermittelt werden" (Friedemann, a. a. O., S. 32). „. . Das Wesen der Erzählungskunst und jedes in ihr etwa nachzuweisende Formgesetz wurzelt darin, daß nicht die handelnden Personen, sondern der Erzähler der Geschichte Träger des unmittelbar sinnlichen Eindrucks auf den Hörer sein muß. Die epische Illusion bleibt im vollendeten Erzählungswerk stets abgedämpft durch die Anwesenheit des Autors im Vordergrund, sie darf nie dramatische Trugkraft gewinnen. Deshalb muß, wer eine Erzählung vorträgt, nicht sowohl auf eine schauspielerisch zwingende Darstellung des Inhalts, als auf restlose Verkörperung des Erzählers ausgehen. Der Erzählende muß als die eigentliche Hauptperson in jedem Moment fühlbar sein. So erwächst als Hauptaufgabe für den Vortragenden einer Erzählung diese: er muß mit seinem Organ jeden Gefühlsausdruck, zu dem der Inhalt Anlaß bietet, rückbeziehen und abstimmen auf die Mittelpunktsperson des Erzählers. Denn die Stimme des Erzählenden, des Dichters ist es, aus deren Timbre dem Ganzen zuletzt die ‚Stimmung', die künstlerische Einheit kommt — sie zu treffen ist deshalb das wahre Ziel eines Vortragenden" (J. Bab, Kritik der Bühne, S. 101/2, zitiert nach Hirt, Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung, Leipzig, 1923, S. 47).

Die Rolle des Erzählers in der Epik kann fallweise sehr verschieden sein. Wer Freude an säuberlichen Einteilungen und Rubrizierungen hat, könnte, auf ihr aufbauend, ein ganzes System von

Digitized by Google

Arten, Unterarten, Zwischenarten der Epik erstellen. Das Einteilungsprinzip wäre kein übles . . . aber die Fülle der möglichen Fälle und ihrer Verschränkungen könnte kein System erfassen. Bloß beispielsweise sei hier einiges von solchen Möglichkeiten angedeutet.

Die Rolle des Erzählers kann eine mehr äußerliche sein: der Erzähler kann in Reflexionen, Anreden an den Leser, usw. hervortreten; er kann sich z. B. auch, wenn es ihm geeignet scheint, ausdrücklich als Erfinder der Erzählung geben, um auf Störung der Wirklichkeitsillusion hinzuarbeiten (vgl. O. Walzel, Zeitschrift f. den deutschen Unterricht 1915, p. 176). Er kann dem Leser aber auch über gewisse Klippen im Genuß hinweghelfen. Ein instruktives Beispiel dafür bietet eine Stelle aus der Neuen Heloïse von Rousseau. Wir sind beim 20. Briefe des 3. Teiles des Romans. Julie setzt dort ihrem einstigen Geliebten Saint-Preux ihr Verhältnis zu ihrem (ihr aufgezwungenen) Gemahl Wolmar auseinander. Es ist ein wohlequilibriertes, aber leidenschaftsloses Verhältnis, unter dem — wir fühlen es mit aller Deutlichkeit — noch immer die Liebe zu Saint-Preux glimmt . . . Und ich wenigstens verspüre, zu der folgenden Stelle gekommen, die heftigste innere Hemmung. «Il importe peut-être à votre entière guérison que j'achève de vous dire ce qui me reste sur le cœur. M. de Wolmar est plus âgé que moi. Si, pour me punir de mes fautes, le ciel m'ôtait le digne époux que j'ai si peu mérité, ma ferme résolution est de n'en prendre jamais un autre. S'il n'a pas eu le bonheur de trouver une fille chaste, il laissera au moins une chaste veuve . . .“ Das ist zu viel des Guten. Die große Liebe Julies, wie sie uns aus langen (allzu langen) Seiten immer wieder entgegentrat, verlangte einen andern Entschluß. Der Strom unserer Einfühlung, der (nur eben gedämpft durch Kontemplation) auch in unserem epischen Erleben fließt, ist unterbrochen. Aber der Erzähler Rousseau hilft uns über die Klippe, indem er in einer Fußnote die tiefere Logik in der Handlungsweise Julies aufzeigt.

Wesentlicher muß nach dem oben Gesagten an der Rolle des epischen Erzählers die Art sein, in der er den Strom unseres Mitspiels auf sich, auf sein Ich lenkt (also nicht auf das epische Geschehen, was die epische Wirkung gefährden würde). Im Lesen eines Ich-Romans z. B. findet ganz deutlich ein solches Mitspiel mit dem Erzähler statt, mag dieser sich auch bemühen, dem von ihm erzählten eigenen Erleben gegenüber selbst und damit auch uns die epische Distanz zu bewahren, Rhapsode, nicht Mime (im Goetheschen Sinne) zu sein. Das fortwährende (schon äußerliche) Hervortreten des Erzähler-Ichs im Ich-Roman, ob es sich dabei nun um einen einfach erzählenden oder einen Roman in Briefform handelt, wirkt eben ohne Zweifel mitspielweckend.

Digitized by Google

Daß aber solches lebendiges (nur nicht allzu gefühlsbetontes) Mitspiel mit dem Erzähler-Ich dem Leser das erzählte Geschehen deutlicher erscheinen lassen kann, weil es ihn das Geschehen gewissermaßen mit der lebendigen Phantasie des Erzählers schauen läßt, ist nach dem S. 42f. Ausgeführten leicht einzusehen, übrigens auch durch ein Beispiel ohne weiteres zu erhärten. Hier liegt denn auch der tiefere Sinn der Einführung eines Erzählers in die Erzählung selbst[1]. Ich nehme den folgenden Novellen-Satz: „Wo sich der Gang der Brenta in einem schlanken Bogen der Stadt Padua nähert, ohne diese jedoch zu berühren, glitt an einem himmlischen Sommertage unter gedämpftem Flötenschall eine bekränzte, von festlich Gekleideten überfüllte Barke auf dem schnellen, aber ruhigen Wasser." Das ist gewiß sehr hübsch und anschaulich erzählt. Aber nun höre man dieselbe Stelle in ihrem Zusammenhang:

„Ein Gemurmel der höchsten Aufregung lief durch die Zuhörer, und 'Deine Geschichte', Dante! raunte es von allen Seiten, 'Deine Geschichte!'

'Hier ist sie', sagte dieser und erzählte:

'Wo sich der Gang der Brenta in einem schlanken Bogen der Stadt Padua nähert, ohne diese jedoch zu berühren, glitt an einem himmlischen Sommertage unter gedämpftem Flötenschall eine bekränzte, von festlich Gekleideten überfüllte Barke auf dem schnellen, aber ruhigen Wasser .....' " (C. F. Meyer, Die Hochzeit des Mönchs.)

Kein Zweifel, daß die Stelle nun noch lebendiger wirkt, ohne daß der Leser dem Geschehen gegenüber die Zuschauerstellung aufgegeben hätte. Er sieht das Geschehen jetzt eben mit der geschärften Phantasie des in seine Vision versinkenden Dante. Wenn man will, kann man dergleichen Wirkung auf die stärkere Erregung der Aufmerksamkeit des Lesers zurückführen und in dem Stilmittel ein Mittel der Erregung oder Belebung eben der Aufmerksamkeit des Genießers sehen. Bestehen bliebe, daß es durch Mitspiel belebte Aufmerksamkeit wäre.

Der Vorgang ist derselbe, der schon im Kapitel „Sprache" erörtert wurde: die Beschreibung eines Gegenstandes wirkt auf uns lebendiger, wenn uns der Dichter eine Person vorführt, die den Gegenstand betrachtet: wir fühlen uns in die Person ein und schauen nun auch unsererseits gewissermaßen sinnlich an. Es ist auch derselbe Vorgang, wenn ein Romanschriftsteller, dem es in Wahrheit auf die Schilderung umgebender Verhältnisse, im Hintergrunde stehender großer geschichtlicher Ereignisse ankommt, trotzdem einen (an sich noch so unbedeutenden, aber unser Mit-

[1] Anders O. Walzel, Ricarda Huch, Ein Wort über die Kunst des Erzählens, Leipzig 1916, bes. S. 29, 38.

Digitized by Google

spiel weckenden) Helden in seinen Roman einführt, um uns mit dem Helden, aus dessen Perspektive heraus die Umgebung, das historische Geschehen sehen, erleben zu lassen (vgl. Lehmann, Poetik, S. 167). Auf demselben Prinzipe beruht ja auch die Wirkung der sog. Teichoskopien (z. B. jener bei Homer oder jener in der „Jungfrau von Orleans", die im letzten Kapitel zitiert wurde), auch die Wirkung von Szenen wie jener in Schillers Maria Stuart, wo wir mit dem verzweifelten Lord Leicester die Hinrichtung der Heldin verfolgen.

In manchen Fällen kann der Erzähler sein Ich sozusagen nur andeuten, damit aber dennoch das Mitspiel des Lesers stark auf sich ziehen. So Goethe am Beginne der Wahlverwandtschaften: „Eduard — so nennen wir einen reichen Baron im besten Mannesalter — Eduard hatte in seiner Baumschule die schönste Stunde eines April-Nachmittags verbracht." Man denke den Zwischensatz „so nennen wir einen reichen Baron im besten Mannesalter" weg. Gewiß würden wir damit einmal nicht erfahren, wer Eduard war; zum andern und hauptsächlich aber würde unser Mitspiel sofort auf Eduard gelenkt werden, wir würden mit ihm „mitspielen", die epische Distanz wäre von vornherein gefährdet. Durch den Zwischensatz hingegen, d. h. durch das Zwischentreten des Erzählers, wird unser Einfühlungsstrom vom Helden ab auf das Erzähler-Ich gelenkt, Eduard tritt etwas zurück, die epische Distanz ist erzielt und hält wohl auch eine Weile vor.

Schon die wenigen bisher gegebenen Beispiele zeigen, daß es unbillig wäre, jedes Hervortreten des Erzählers in der Epik, wenn es nur nicht zu aufdringlich ist und das eigentliche epische Geschehen überwuchert, von vornherein als stilwidrig zu verpönen, wie mitunter geschehen ist (s. hierüber O. Walzel, Germ.-Rom. Monatsschrift, April 1915; dort auch, freilich in anderer Wertung, das Beispiel aus den Wahlverwandtschaften).

Gleichwohl beweist es feines Gefühl für einheitliche und ausgeglichene Wirkungen, wenn Goethe (a. a. O.) theoretisch möglichstes Zurücktreten des Erzählers in der Epik anrät: „Der Rhapsode sollte als ein höheres Wesen in seinem Gedichte nicht selbst erscheinen; er lese hinter einem Vorhang am allerbesten, so daß man von aller Persönlichkeit abstrahierte und nur die Stimme der Musen im allgemeinen zu hören glaubte".

Selbstverständlich postuliert Goethe in keiner Weise den szenisch-dramatischen Roman, in dem der Dichter für naive Apperzeption am wenigsten fühlbar ist. Walzel (a. a. O., S. 166) hat recht: Goethe arbeitet in seiner Studie die Gegensätze zwischen Epik und Dramatik heraus und stellt daher gewiß nicht eine Forderung auf, die auf Verwischung der Gegensätze hinausliefe. Man muß den Rat-

Digitized by Google

schlag an den Rhapsoden eben im Zusammenhange lesen: „Die Behandlung im ganzen betreffend wird der Rhapsode, der das vollkommen Vergangene vorträgt, als ein weiser Mann erscheinen, der in ruhiger Besonnenheit das Geschehene übersieht; sein Vortrag wird dahin zwecken, die Zuhörer zu beruhigen, damit sie ihm gern und lange zuhören, er wird das Interesse egal verteilen, weil er nicht imstande ist, einen allzu lebhaften Eindruck geschwind zu balanzieren .... Der Rhapsode sollte als ein höheres Wesen in seinem Gedicht nicht selbst erscheinen; er lese hinter einem Vorhang am allerbesten, so daß man von aller Persönlichkeit abstrahierte und nur die Stimme der Musen im allgemeinen zu hören glaubte. — Der Mime dagegen ist gerade in dem entgegengesetzten Fall; er stellt sich als ein bestimmtes Individuum dar, er will, daß man an ihm und seiner Umgebung ausschließlich teilnehme, daß man die Leiden seiner Seele und seines Körpers mitfühle, seine Verlegenheit teile und sich selbst über ihn vergesse ... Der Hörer darf sich nie zum Nachdenken erheben, er muß leidenschaftlich folgen ..."

Nun ist ganz klar, was Goethe meint: der Erzähler soll durch die Art seines Erzählens „die Zuhörer beruhigen", sie vor zu starkem Mitspiel mit dem epischen Geschehen abhalten, sie in Zuschauerstellung zwingen. Deswegen soll er „das Interesse egal verteilen", er darf nicht Parteinahme seiner Zuhörer z. B. für den Helden wecken. Parteinahme wäre eben schon Mitspiel, nicht mehr ruhiges Zuschauen. Aber auch zu lebhaftes, d. h. gefühlsgetragenes Mitspiel mit dem Erzähler würde in den Zuhörern die Kontemplationshaltung stören; es würde überdies die Aufmerksamkeit vom Erzählten ablenken. Zu verhindern aber ist solches lebhaftes Mitspiel mit dem Erzähler nur durch dessen diskretes Zurücktreten in der Erzählung: geistiges und, wenn er mündlich erzählt, auch physisches: „er lese hinter einem Vorhang am allerbesten!" Die Forderung Goethes steht in keinem Gegensatz zu der früher zitierten Babs (Hirt, a. a. O., sieht einen solchen). Babs Worte von der „Anwesenheit des Autors im Vordergrunde" dürfen nicht täuschen. Wie bei Goethe, so ist auch bei Bab der Grundgedanke: „Ein antischauspielerisches Prinzip sollte im Vortrag epischer Poesie herrschend sein."

Mit der allgemeinen Kunstabsicht der Epik ist auch das Prinzip epischer Sprachgestaltung bestimmt. Wenn die Sprache in der Lyrik zuständliches Fühlen des Genießers bewirken, wenn sie in der Dramatik, unterstützt durch die materielle Aufführung des Geschehens auf der Bühne, dem Genießer starkes Handlungsfühlen wecken will, so will sie ihn in der Epik dem Geschehen gegenüber zu Zuschauerstellung verhalten, — aber wie bunt kann sie sich doch zeigen: das epische Geschehen bald beleuchtend, bald

Digitized by Google

es in den Schatten rückend, in echter Kunst stets seinem Rhythmus sich anschmiegend oder diesen Rhythmus überhaupt erst herausarbeitend, bald mit dem Strom des Geschehens gehend, bald stehen bleibend, von einer festen Stelle aus betrachtend, reflektierend, den Strom bald in reißender Schnelligkeit, bald verlangsamt, dann ganz stagnierend erscheinen lassend, usw. usw. Nirgends hat die Sprache eine vielfältigere Rolle als in der Epik.

Bisher wurde angedeutet, wie und in welchen Modifikationen unser ästhetisches Erleben in der Epik vor sich gehen kann.

Und was ergibt sich nun an Möglichkeiten oder Gesetzen für die Gattung daraus, daß ihr bestimmendes Prinzip „Zuschauen" des Genießers ist? Man kann die einschlägigen Möglichkeiten am besten in antithetischer Parallele mit den Bedingungen dramatischer Wirkung umreißen.

Das Drama stellt Handlung dar, die epische Dichtung Geschehen — so lautet eine beliebte Formel. Als Handlung aber erscheint uns ein an ein Ich als tätiges Subjekt geknüpftes Geschehen, als Geschehen schlechtweg das unpersönlich vor sich gehende Geschehen. Damit wir nun im Drama mitspielen können, muß ein Ich, also Handlung gegeben sein. In der epischen Dichtung dagegen, in der der Genießer bloß zuschaut, ist die Bindung des Geschehens an ein Ich unwesentlich, ja, je mehr der Genießer bloß sachlich-zuschauendes, nicht persönlich-mitspielendes Interesse hat, desto mehr wird für ihn auch Handlung bloßes Geschehen.

Voll mitspielen kann man gleichzeitig nur eine einzige, verhältnismäßig konzentrierte, an eine Person geknüpfte Handlung, „zuschauen" kann man gleichzeitig mehreren Handlungen, einem noch so vielfältigen, noch so bunten, noch so locker geschürzten Geschehen. Daher verlangt das Drama „Einheit der Handlung", „Einheit des Helden", usw.; die epische Dichtung dagegen hat in diesen Richtungen größere Freiheit: ihr Geschehen kann ungemein vielfältig sein (die „beschauende" Seele hat Bedürfnis nach solchem Reichtum), ihr Held kann ein ganzes Volk sein, sie kann ein ganzes Menschenleben zum Gegenstande haben, sie kann zeitlich Jahrhunderte umfassen: an Stelle der Zeitillusion, an Stelle des lebendigen Erlebens zeitlichen Ablaufs im Drama tritt im Lesen eines Romans mehr oder weniger bloß Vorstellung zeitlicher Dauer.

Mitspiel ist Erfassung von innen, Zuschauen Erfassung von außen. Daher zeigt die epische Dichtung gern äußeres Geschehen, die dramatische Dichtung mit Vorliebe innerliche Handlung. Allzu fein getönte Innerlichkeit ohne Aktivität freilich dürfte sich dem „Mitspiel" versagen und mehr auf „Zuschauen" wirken,

Digitized by Google

d. h. ins Epische einschlagen. Müller-Freienfels weist in seiner Poetik (S. 50) z. B. sehr hübsch darauf hin, daß das einem mitspielfreudigen Zeitalter entsprechende Heldenepos (vgl. S. 90) mit Vorliebe aktive Helden vorführt, während der mehr kontemplative moderne Roman den „passiven" Helden gezeitigt hat: „Man könnte vielleicht — obwohl es fast widersinnig klingt — von einem „passiven" Helden im modernen Roman sprechen, in dem die Eigenschaften, die die Hauptperson der Erzählung würdig erscheinen lassen, höhere Sensibilität, feinere Geistigkeit und differenziertes Gefühlsleben wären. Da der moderne Leser weit mehr „Zuschauer" als „Mitspieler" ist, stört ihn die menschliche Schwäche nicht: als „Zuschauer" hat er sogar ihr gegenüber ein Gefühl überlegener Interessiertheit, die dem naiven Menschen der Vorzeit wie noch unseren psychologisch auf gleicher Stufe stehenden Knaben ganz unverständlich gewesen wäre." — Auch die Charakteristik der Personen, die beim Drama vornehmlich aus dem Innern, aus der Handlung selbst sich ergeben muß, kann der Epiker in weiterem Umfange mit den äußeren Mitteln der Beschreibung bewirken.

Das starke dramatische Erleben, das alles um sich vergessen läßt, läßt dem Genießer auch den Handlungsort nicht zum Bewußtsein kommen — der „beschauende" Romanleser freut sich der Schilderungen von Landschaft und Milieu (vorausgesetzt, daß sie in lebendigem Zusammenhange mit dem epischen Geschehen stehen). Landschafts-, Milieu- und sonstige Schilderung geben dem epischen Schaubedürfnis erwünschte Nahrung.

Einfühlung hat straffe Herausarbeitung der Hauptmomente, Weglassung der störenden Nebensächlichkeiten der Handlung zur Voraussetzung — Zuschauen ist nicht an solche Voraussetzungen gebunden: der Roman liebt im Gegensatze zum Drama die kleinen, wenn auch nebensächlichen Umstände, die „epische Behaglichkeit und Breite".

Die erzählende, zuschauende Dichtung kann bald liebevoll verweilen, bald den Blick vorwärts, bald rückwärts schweifen lassen: sie kann dem zeitlichen Ablaufe des Geschehens jetzt vor-, dann dahinter zurückgreifen — das Drama mit seiner Handlung, die atemlos „mitgespielt" werden muß, kann es nicht.

Einfühlung vollzieht sich leichter in Menschen von gewissen größeren Dimensionen, von gewisser Bedeutung, als in zeit- und ortsbedingte Alltagsmenschen — unser Zuschauen freut sich auch an kleinen Leuten: der „bürgerliche" Roman ist historisch älter und ästhetisch angemessener als das bürgerliche Drama, besonders die bürgerliche Tragödie.

Einfühlung ist wesentlich ein Gefühls-, Zuschauen ein Vorgang, in dem auch rationale Elemente wirken. Auf unsere Gattungen an-

Digitized by Google

gewendet und mit Goethe gesprochen: „Da das epische Gedicht in . . Ruhe und Behaglichkeit angehört werden soll, so macht der Verstand vielleicht mehr als an andere Dichtarten seine Forderungen." . . „Und Schiller geht in seinem Urteil (speziell) über den Roman bekanntlich soweit, daß er ihn nur als ein halbes Kunstwerk gelten lassen will. ‚Die Form des Wilhelm Meister', schreibt er am 20. Oktober 1797, ‚wie überhaupt jede Romanform, ist schlechterdings nicht poetisch, sie liegt ganz nur im Gebiete des Verstandes, steht unter allen seinen Forderungen und partizipiert auch von allen seinen Grenzen' " (Lehmann, Poetik, S. 168; vgl. oben S. 25/26).

Und so ließen sich der Zusammenhänge zwischen dem ästhetischen Prinzipe der Kontemplation und den Gesetzen der epischen Kunst vielleicht noch weitere finden.

Aber auch die epische Dichtung verzichtet nicht ganz auf Einfühlung des Genießers (wie könnte sie es, wo doch in der Einfühlung das Wesen des Kunstgenießens liegt?): Einfühlung nicht nur in den Erzähler, wie vorhin erörtert wurde, sondern auch in das Geschehen: freilich gedämpft, höchst reizvoll gedämpft, kombiniert, unterbrochen durch das Zuschauen. Weil also auch die Epik nicht ganz auf Einfühlung des Genießers in das Geschehen verzichten, weil auch die epische Dichtung sich nicht mit dem Schauen um des bloßen Schauens willen beruhigen kann, weil auch ein „Geschehen" als sinnvoll nur empfunden wird, wenn es innere Folgerichtigkeit, Geschlossenheit usw. aufweist, so ist auch die Freiheit der epischen Dichtung nicht uneingeschränkt. Einer gewissen Konzentration und Einheit, und was dergleichen mehr im Kapitel „Drama" erörtert wurde, kann auch der Roman nicht entraten. Die prinzipielle Beobachtung wird dadurch nicht berührt: es wäre kein richtiges Drama, das seiner übermäßigen Länge wegen gestückelt aufgeführt werden müßte — die mittelalterlichen Mysterien mit ihrer oft tagelangen Aufführungsdauer bedeuten zweifellos eine Entartung der Gattung —, während es niemand als störend empfindet, daß man einen längeren Roman nicht in einem Zuge lesen kann. Was lebendiges Erleben verhindert — die übermäßige Länge — oder von ihm nicht leicht ertragen wird — die Unterbrechung — das wird vom ruhigen, behaglichen Beschauen durchaus geduldet. —

In einem Buche wie diesem, das sich mit den Prinzipien, nicht mit den historischen oder sonstigen Eigentümlichkeiten der Dichtung beschäftigt, braucht die übliche Einteilung der epischen Kunst in Epos, Roman, Novelle, Ballade, Romanze usw. nur gestreift zu werden. Denn diese Einteilung geschieht nicht nach einem einzigen, eindeutig bestimmten ästhetischen Einteilungsprinzip, sondern nach mehreren, ganz verschiedenen, äußerlichen, inhaltlichen, geschichtlichen Gesichtspunkten: das Heldenepos hat die

Digitized by Google

Versform mit ihren spezifischen Wirkungen, den bedeutenden, historischen oder sagenhaften Stoff, die großen Dimensionen, das Freskenartige und manches andere, auch mitspielweckende Eigentümlichkeiten (wer hat den Begriff „großes Epos" schon erschöpfend definiert?); die Novelle gegenüber dem modernen Roman die größere Kürze, die einst begründet war im mündlichen Vortrag im geselligen Kreise; mit der Kürze im Zusammenhange aber auch gewisse kompositionelle und stoffliche Eigentümlichkeiten, Geschlossenheit und Konzentration des Geschehens, auch sonstige Verwandtschaft mit dem Drama (Th. Storm stellt sie diesem ausdrücklich zur Seite[1]) — doch wo liegt die Grenze zwischen Roman und Novelle genauer? Beide haben die feinen Wirkungen gemein, wie sie eben nur die Prosa zu erzielen vermag, die reichen Möglichkeiten, wie sie ebenfalls nur ihr innewohnen. — Ballade und Romanze werden wieder durch die Versform gekennzeichnet, durch die verhältnismäßige Kürze, aber auch charakteristische dramatische und lyrische Elemente, unter einander durch verschiedenen historischen Ursprung (wie schon die Namen zeigen) usw. usw.

[1] Vgl. O. Walzel, Die Kunstform der Novelle (in „Zeitschrift für den deutschen Unterricht", 1915, S. 161 ff.).

Digitized by Google

Die außerästhetischen Wirkungsmöglichkeiten der Dichtung.

Die Frage nach den außerästhetischen (lehrhaften) Wirkungsmöglichkeiten der Dichtung wird in neueren Poetiken kaum noch gestreift, geschweige denn gründlich geprüft (eine rühmliche Ausnahme macht hier wie anderwärts die Poetik von Roetteken). Denn daß alles, was in der Dichtung über die ästhetische Wirkung hinausgeht oder hinausstrebt, von Übel sei, gilt allgemein, nicht nur den strengsten l'art pour l'art-Aposteln, für ausgemacht — wiewohl ein Goethe z. B., auf den man sich bei solcher Ablehnung sehr zu Unrecht beruft (Lehmann, Poetik, S. 197) über das Lehrgedicht gar nicht wegwerfend urteilt: „Alle Poesie soll belehrend sein, aber unmerklich; sie soll den Menschen aufmerksam machen, wovon sich zu belehren wert wäre; er muß die Lehre selbst daraus ziehen wie aus dem Leben. — Die didaktische und schulmeisterliche Poesie (freilich) ist und bleibt ein Mittelgeschöpf zwischen Poesie und Rhetorik; weshalb sie sich denn bald der einen, bald der andern nähert, auch mehr oder weniger dichterischen Wert haben kann . . ." („Über das Lehrgedicht" in „Über Kunst und Altertum", 6. Bd., 1827).

Niemand leugnet, daß Goethes Äußerung noch einigermaßen unter dem Einflusse der ästhetischen Anschauungen einer vergangenen Zeit, Anschauungen von der notwendigen Lehrhaftigkeit aller vollkommenen Dichtung, steht. Aber man muß den 1. Satz nur ändern in: „alle Poesie kann belehrend sein, aber sie muß es unmerklich sein . ." und auch er wird sich als durchaus stichfest erweisen. Es widerspricht ihm keineswegs der bekannte Satz Schillers: „Alle Kunst (ist) der Freude gewidmet, und es gibt keine höhere und ernstere Aufgabe, als die Menschen zu beglücken. Die rechte Kunst ist nur diese, welche den höchsten Genuß gewährt . . ." (Säkular-Ausgabe, Bd. 16, S. 119).

Doch beginnen wir bei der „didaktischen und schulmeisterlichen" Dichtung, die Goethe — darin liegt mit die Bedeutung seiner Äußerung — als „Mittelgeschöpf zwischen Poesie und Rhetorik" von der übrigen Dichtung scheidet. Sie hüllt Lehr- und Wissensstoff in dichterisch-künstlerisches Gewand, in das Gewand „eines . . mit rhythmischem Wohllaut und Schmuck der Einbildungskraft verzierten, lieblich oder energisch vorgetragenen Kunstwerkes" (Goethe,

Digitized by Google

a. a. O.), wie der Arzt dem Kinde eine bittere Pille in Zuckerhülle gibt. Mag das Kind die verzuckerte Pille lieber nehmen als die unverzuckerte, mag es sich das Wissen, das ihm in dichterischem Spiel gereicht wird, und sei das Spiel auch noch so kläglich wie etwa in diesen Merkversen der lateinischen Grammatik:

Die Männer, Völker, Flüsse, Wind'
Und Monate Masculina sind;
Die Weiber, Bäume, Städt' und Land
Und Inseln weiblich sind benannt

— mag das Kind sich so gebrachtes Wissen leichter und williger aneignen als nackt tradiertes: daß das Lehrgedicht durch die dichterische Form stets reine Poesie werde, wird niemand behaupten, noch verlangen. Aber die didaktische Dichtung kann Kunstwert haben (Goethe hat Recht) und zwar sehr hohen (und das, ohne die Didaxis zu beeinträchtigen: es gibt ja auch nützliche und dabei dennoch wohlschmeckende Medizinen): aus der dichterischen Darstellung des Wissensstoffes und aus diesem selbst (d. h. aus der Verstandestätigkeit der Apperzeption desselben; vgl. S. 31) können dem Genießer bedeutende ästhetische Lustgefühle quellen. In dem letzteren Sinne berührt sich die didaktische Dichtung dann mit der sog. Gedankendichtung (man erinnere sich an gewisse Stellen in Dantes Komödie oder an Schillers „Gedankenlyrik"), die ja eben auf den ästhetischen Werten künstlerisch dargestellter Verstandesinhalte beruht (vgl. Lehmann, Poetik, S. 198).

Und nun der andere, wichtigere Fall: der Fall außerästhetischer Wirkung ästhetischen Erlebens als solchen. Hier handelt es sich nicht darum, ob ein Lehr- oder Wissensstoff in künstlerischem Gewande dargestellt, ihm ästhetische Werte abgewonnen werden können, sondern darum, ob umgekehrt das durch ein Kunstwerk bewirkte ästhetische Erleben die Seele des Erlebenden irgendwie zu beeinflussen, ihr z. B. eine Erfahrung zu vermitteln imstande ist, die sich ihr dann zu Erkenntnis und Wissen verdichten, sie zu bestimmtem Verhalten veranlassen kann. Es handelt sich also vor allem um die Frage nach der ethisch-moralischen Wirkung der Dichtung.

Es wäre nicht leicht zu verstehen, wenn ein ästhetisches Erlebnis nicht wie jedes andere seine Spuren in der Seele des Erlebenden zurückließe. In der Tat ist es ja fast ein Gemeinplatz, von der erzieherischen Wirkung großer Kunstwerke — nicht nur dichterischer — zu sprechen. Es liegt aber im Wesen des seelischen Erlebens, daß es auch durch ein und denselben Erreger nicht in jeder Seele in gleicher Weise geweckt wird, daß es nicht in jeder Seele die gleiche Wirkung hinterläßt. Das wurde bereits mehrfach hervorgehoben. Daher hat Boccaccio recht, der am Schlusse des Decamerone

Digitized by Google

von seinen Geschichten schreibt (man kann die Worte auf die Kunst im allgemeinen anwenden): „Wie immer diese Dinge beschaffen sein mögen, so können sie, wie alles andere, nützen oder schaden, je nachdem, wer sie hört. Wer weiß nicht, daß der Wein . . gut ist für die Gesunden, dagegen schädlich für den, der das Fieber hat? . . . Jedes Ding ist an sich zu etwas gut und kann, schlecht angewandt, vielfach schädlich sein; und das sage ich auch von meinen Geschichten. Wer aus ihnen zu Rat und Tat Schlechtes nehmen will, dem werden sie das nicht verweigern, . . . und wer Nutzen und Frucht aus ihnen ziehen will, dem werden sie das nicht verwehren . . ."

Dies vorausgeschickt und zugegeben, darf man trotzdem erörtern, wie der Dichter durch ästhetische Wirkung bestimmte außerästhetische erstreben, wenn schon nicht mit Sicherheit erzielen kann. Je stärker das ästhetische Erlebnis, desto größer dürfte im allgemeinen auch die Wahrscheinlichkeit außerästhetischer Beeinflussung des Apperzipierenden durch das betreffende Erlebnis sein. Und da das Einfühlungserlebnis im allgemeinen an Intensität über dem Kontemplationserlebnis stehen dürfte, so mag ein Drama im allgemeinen wohl eher „lehrhaft" (in gutem oder schlechten Sinne) wirken als ein Roman. In der Tat hat besonders die Frage nach der „Moralität" der dramatischen Kunst die Künstler-Moralisten beschäftigt. Man denke nur an die scharfe Stellungnahme Rousseaus gegen und an das warme Eintreten Schillers für das Theater. Auch dürften der „Thesen"-Dramen in der Weltliteratur mehr sein als der „Thesen"-Romane.

Die spezifisch „lehrhaften" Gattungen, Parabel, Gleichnis, Fabel usw. scheinen mir ebenfalls zumeist mit dem Prinzipe der Einfühlung zu arbeiten. Warum nimmt z. B. die Fabel ihre Rollenträger so gerne aus dem Tierreich? — Wohl vor allem, weil ein anthropomorphisiert-tierischer Vorgang das Mitspiel lebhafter wachruft als ein analoger alltäglich-menschlicher (die Alltäglichkeit könnte sich leicht daraus ergeben, daß es sich in der Fabel um Vermittlung einer Erfahrungstatsache aus dem Alltagsdasein des Menschen handelt): die wunderbare Phantasiewelt des vermenschlichten Tieres wird selten ihre Wirkung verfehlen. Daß diese Tierwelt eine vermenschlichte ist, gibt ihr Relief als Spiegelbild der menschlichen Welt, da sie aber die (vermenschlichte) Tierwelt ist, fallen die praktischen Beziehungen für mich weg, die „gemeine Wirklichkeit", das Zufällige, der Eindruck des Nebensächlich-Beliebigen, der dem menschlichen Einzelfall oft anhaftet, die störenden Nebenumstände usw. Im Bilde des (vermenschlichten) Tieres kann ich freier und reicher innerlich erleben als im Bilde des Nebenmenschen, wo durch störende Nebenumstände und die Zufälligkeiten, die diesen mitbe-

Digitized by Google

stimmen können, mein Einfühlen oft gehemmt, beeinträchtigt, abgelenkt wird. Damit dient das Tiersymbol dem didaktischen Zwecke. Ein Beispiel für viele: der französische Dichter Clément Marot ist wegen eines Fastendeliktes im Pariser Châtelet verhaftet und hätte gern Hilfe von seinem Gönner Lyon Jamet. Wie aber soll er sie wirksam erbitten? Dem Gönner einfach sagen: vielleicht kann auch ich Dir in Bedrängnis einmal nützen, hilf mir daher, wäre nicht sehr feinfühlig, vor allem auch nicht eindrucksvoll. Er, der arme Gefangene, dem mächtigen Mann einmal nützen können! Er, Jamet, einmal in Bedrängnis geraten! Wie sollte Jamet in solche Lage sich „einfühlen" können? Aber Marot findet ein Mittel, den einflußreichen Mann wenigstens gefühlsmäßig, in leichtem Spiel, in die Lage des bedrängten und vom Schwachen geretteten Mächtigen und damit in Stimmung der Hilfsbereitschaft zu versetzen: er erzählt ihm die (im gegebenen Falle durch den Namensanklang besonders geeignete) Fabel von Löwe und Maus. (Vgl. zum Problem der Tierfabel meinen Aufsatz über „Das Kunstproblem der Tierdichtung" in „Hauptfragen der Romanistik", Festschrift für Phil. Aug. Becker, Heidelberg 1922.)

Die Fabelgattung hat eine jahrtausendelange Tradition der Lehrhaftigkeit: hat aber das Erbe, weil es alt ist, nicht seine Kraft bereits ein wenig eingebüßt oder nur mehr auf naive Gemüter beibehalten; ist die Fabel aus einer Lehrmeisterin nicht, bei Lafontaine etwa, ein zartes Zwischengericht für literarische Feinschmecker geworden? Es sei; aber Tradition adelt und die Fabel darf es sich gestatten, ihren lehrhaften Charakter offen zur Schau zu tragen; sie darf am Beginne, am Schlusse, oder wo immer anders, ihre Lehre ausdrücklich bekennen, wenngleich feinsinnige Genießer es als störend empfinden, selbst bei einem Lafontaine.

Anderes als den traditionell lehrhaften Gattungen, denen die Lehrhaftigkeit oft nur mehr Schmuck ist, ziemt den andern Gattungen, wenn nämlich sie einmal zu „lehren" unternehmen und dabei Erfolg haben wollen. Da hat das modifizierte Goethe-Wort volle Geltung: „Alle Dichtung darf lehrhaft sein, aber sie muß es unmerklich sein". Sobald der Pferdefuß einer „Tendenz" sichtbar wird, ist es mit der Wirkung, mit der Lehr- wie mit der Kunstwirkung, meist auch schon vorbei. Der kluge Angreifer verbirgt, wohin er zielt, und sichert sich damit den Sieg.

Im obigen wurden zwei Typen lehrhafter Dichtung auseinandergehalten: einer, der Wissen und Lehre in künstlerischer Hülle, mit künstlerischer Nebenwirkung darbietet, der andere, der Lehre durch Kunst vermittelt. Die zwei Typen können sich aber natürlich ver-

Digitized by Google

quicken: den höchsten Kunstwert von Dantes Komödie z. B. genießt der Leser, ihren höchsten Lehrwert erfährt im Genießen der gläubige Christ, wenn er mit Dante im Anblicke der Höllenqualen erschauert, im Fegefeuer sich läutert und im Himmel die Seligkeit genießt. Daneben aber wird dem mit Dante wandernden („mitspielenden") Leser allerlei bloß künstlerisch verbrämtes Wissen geboten: man denke nur an die lehrhaften Auslassungen Beatrices.

Zu den möglichen außerästhetischen Wirkungen, die Dichtung erzielen kann, gehören auch satirische Wirkungen. Auch hier erweist sich unsere Unterscheidung von zwei Typen lehrhafter Dichtung als fruchtbar. Die Satire kann sozusagen eine direkte sein, sie kann mit ausgesprochenen Worten bestimmte Verhältnisse oder dgl. geißeln. Die poetisch-künstlerische Form kann dann je nachdem dazu dienen, die Schärfe des Angriffes zu mildern (etwa durch scherzhaften Ton) oder aber sie gewaltig zu steigern (wie etwa in der Pathetik von Victor Hugos Châtiments). — Die Satire kann aber auch eine indirekte sein, aus dem Kunstwerke herauswachsen, nicht durch Kunst bloß gemildert oder gehoben sein. Das ernste oder heitere oder nach beiden Seiten schillernde Erleben verwerflicher Verhältnisse im Kunstwerk (sei es mehr mitspielendes, sei es mehr kontemplatives Erleben) kann mir die Verwerflichkeit oder Lächerlichkeit dieser Verhältnisse so recht zum Bewußtsein bringen und dadurch eben satirisch wirken. So etwa in Schillers „Räubern" oder „Kabale und Liebe", in modernen sozialen Thesenstücken, in milderer Form etwa in Cervantes' Don Quijote, wieder anders in Molièreschen Komödien oder in einer Fabel wie Lafontaines „Animaux malades de la peste" (vgl. meinen Aufsatz „Das Kunstproblem der Tierdichtung", S. 303).

Oben wurde Dantes Komödie genannt: ein Lehrgedicht, zugleich aber auch ein allegorisches Gedicht. Diese Tatsache regt zur Frage an, ob Lehrhaftigkeit und Allegorismus irgendwie zusammenhängen. Die Frage ist um so berechtigter, als die geschichtliche Entwickelung fast aller abendländischen Literaturen langdauernde Ehen zwischen beiden zustande gebracht hat. — An sich hat das Verstandesspiel der Allegorie mit Lehrhaftigkeit ebensowenig zu tun wie mit Kunstwirkung. Aber wie ein allegorisches Gebilde unter Umständen größere ästhetische Symbolkraft haben kann als das Ding, wofür es steht, so kann es infolge dieser auch größere Lehrkraft besitzen: ich nenne als Beispiele nur die Parabel von den drei Ringen, die Tierverwendung in der Fabel (jede Tierfabel ist in gewissem Sinne natürlich eine Allegorie), die „allegorische" Rolle Dantes (in der Komödie) als Vertreters des sündigen Menschen im allgemeinen usw. Dazu kommt, daß gewisse Formen der Allegorie, vor allem die Personifikation, zweifellos ver-

Digitized by Google

deutlichend wirken. Wenn die Psychomachie des Prudentius die guten und die bösen Kräfte der menschlichen Seele in Personifikationen miteinander ringen läßt, wenn der Liebhaber im altfranzösischen Rosenroman das Widerstreben der Dame als den ungeschlachten Kerl Frauenstolz (Dangier) sich gegenübertreten sieht, so hat das für den Zuschauer des Seelenkampfes oder für den Mitspieler des Verliebten zweifellos Deutlichkeits- wenn schon nicht immer ästhetischen Wert. Und so ungefähr dürfte die Ehe zwischen Allegorie und Didaxis zu erklären sein.

Digitized by Google

Die Stilarten in der Dichtung.

Es ist keine neue Erkenntnis, daß die Probleme der künstlerischen Stile nicht so sehr kunsttheoretische, als vor allem kunstgeschichtliche sind, daß wegen ihrer anderen geschichtlichen Äußerungsformen z. B. deutsche Klassik etwas anderes bedeutet als französische, italienische, englische. Wer nur das bestimmende und den verschiedenen historischen Formen gemeinsame Kunstprinzip der einzelnen Stile im Auge hat, hat verhältnismäßig rasch ausgesprochen — man wird es hier sehen —, natürlich ohne meinen zu dürfen, daß er damit die historisch tatsächlich gegebenen Stile, deutsche, französische, englische Klassik usw., auch tatsächlich gekennzeichnet habe wenn nämlich solche Begriffe nicht selbst schon Abstraktionen statt Wirklichkeiten wären.

Die bestimmenden — ästhetischen — Prinzipien der einzelnen Stile sind aber nichts anderes — und können nicht leicht etwas anderes sein, solange Kunst Kunst bleiben will — als ein jeweiliges Vorherrschen gewisser in jeder Kunst vorhandener Elemente, ein Vorherrschen, das aus dem Streben nach Erneuerung der Kunst geboren, häufig genug in Überspitzung und Übertreibung ausartet, die dann der wahren Kunst zuwiderlaufen. Was will z. B. der Expressionismus? Man muß sich an das halten, was der Name sagt, weil die verschiedenen Spielarten der Richtung sonst kaum etwas Gemeinsames haben. Expressionistische Kunst also will „ausdrücken". Das will aber doch jede Kunst. Wo die Besonderheit des Expressionismus beginnt, der gesteigerte Ausdruckswille, das Ringen um entmaterialisierten Ausdruck des Geistes „an sich", da beginnt auch schon die Besonderheit der einzelnen Vertreter, und beginnt — die Übertreibung, die den Expressionismus zu einer Kunst bloß für „Eingeweihte" macht. — Was ist Impressionismus? Kunst, in der der Künstler darauf ausgeht, seine „Eindrücke" wiederzugeben. Tut das nicht bis zu einem gewissen Grade wiederum jeder Künstler? Wo aber der „subjektive" Eindruck allzu wenig geläutert, allzuwenig geklärt, allzusehr in seiner Zufälligkeit wiedergegeben ist — und das ist eigentlicher „Impressionismus" — bleibt dem Werke die Wirkung auf den Genießer versagt, sind die Grenzen der Kunst überschritten.

Und der „Naturalismus"? Unter dem Schlagworte „mehr Natur!" haben die gegensätzlichsten Stile gekämpft, „Nachahmung

Digitized by Google

der Natur", Nachahmung der Wirklichkeit, war das Um und Auf einer jahrhundertelang unangefochtenen Ästhetik. „Natur" spielte im französischen wie im deutschen Klassizismus eine wichtige Rolle, und doch haben strengste Romantiker gegen den Klassizisums unter derselben Parole gefochten (man lese etwa V. Hugos Vorrede zu seinem „Cromwell"); — bis Realismus und Naturalismus „Natur" wider die Romantik ausspielten.

Als Verjüngungsprinzip hat sich das immer neu gefaßte Streben nach Natur- und Wirklichkeitsnachahmung in der Kunst zweifellos als fruchtbar erwiesen, weil es immer neue Seiten möglicher Kunstübung aufdeckte. Die Übertreibungen und Einseitigkeiten des „Naturalismus" aber — sklavische Nachahmung einer vulgären, materiellen, niedrigen Wirklichkeit — liefen der Kunst zuwider: dem Zwecke der Kunst, der da ist Erhebung der Seele, nicht ihre Hineinziehung in den gemeinen Alltag, und dem Hauptmittel der Kunst, Erleichterung der „Einfühlung" durch Weglassung der in der Alltagsnatur enthaltenen störenden Nebenumstände und Zufälligkeiten. „Ernst zwar, doch unerfreulich ist die Stimmung, mit der uns (der naturalistische) Künstler und Dichter entläßt, und wir sehen uns durch die Kunst selbst, die uns befreien sollte, in die gemeine enge Wirklichkeit peinlich zurückversetzt," schreibt Schiller (Säkular-Ausgabe, Bd. 16, S. 121). Das Kunstwerk wird zum Kunstwerk erst dadurch, daß es die Wirklichkeit (wenn es diese vorführt) läutert; auch eine Photographie gilt uns erst dann als künstlerisch, wenn sie Licht und Schatten in besonderer, nicht mechanisch getreuer, Weise widergibt, durch Körnung oder Tonung des Papiers Störendes unterdrückt und Charakteristisches herausarbeitet. Und sofern es uns nur volle Einfühlung, volles Erleben vermittelt, wird ein Kunstwerk von uns ja auch als „wahr" empfunden, gewährt es uns volle und echte Wirklichkeitsillusion. Darüber wurde schon gehandelt (s. oben S. 18).

Das heißt nun aber natürlich nicht, daß das Kunstwerk, das solche Wirklichkeitsillusion erzielen will, sich ganz willkürlich von Natur und Wirklichkeit (im üblichen Sinne des Wortes) entfernen darf. Es liegt vielmehr im Wesen der Sache, daß die „Einfühlung", das „Mitspiel", nur zustandekommt, wenn das Kunstwerk im Prinzipe den seelischen Eigentümlichkeiten, Erfahrungen usw. des Genießers, gewissen seelischen Grundgewohnheiten, Erfahrungen des Menschen überhaupt Rechnung trägt. Da diese Gewohnheiten, Erfahrungen usw. aber entweder instinktiv (also von vornherein „natürlich") sind, oder aber der „Natur" und der „Wirklichkeit" gegenüber gewonnen sind, so gilt es für den Künstler, gegen diese letzteren im Prinzipe nicht zu verstoßen.

Besonders da, wo der Genießer sein Mitspiel gewissermaßen

Digitized by Google

durch „Zuschauen" kontrolliert, um so viel mehr bei Dichtungen, die von vornherein mehr auf Kontemplation angelegt sind und dabei trotzdem Wirklichkeitsillusion erzielen wollen, darf sich der Künstler nicht allzuweit von der praktischen Wirklichkeit entfernen. Da das „Zuschauen" Wachheit der Verstandeskräfte des Apperzipierenden in sich schließt, ist es natürlich auch dem Bemerken von „Unwahrscheinlichkeiten" und „Unwirklichkeiten" günstig (vgl. Roetteken, S. 143). So erklärt es sich wohl, daß „Realismus" im Roman schon zu einer Zeit Platz griff, wo er noch lange nicht literarische Mode war. So vielleicht auch, daß z. B. Shakespeare die Szenen, bei denen wir nur „zuschauen" (nicht „mitspielen") sollen, in Prosa verfaßt hat, während in den „großen" Szenen, den Szenen, bei denen wir „mitspielen", der Vers zur Verwendung kommt.

Interessant ist es übrigens zu beobachten, wie bereits vor dem Zeitalter des Naturalismus einzelne Dichter und Zeiten dem Bedürfnisse des Genießers entgegenkamen, die ästhetische Wirklichkeit mit der praktischen, rationalen, in Einklang zu sehen, und damit die Einfühlung erleichterten. Das „als die Tiere noch redeten" der griechischen Fabeln (vgl. meinen Aufsatz über „das Kunstproblem der Tierdichtung", S. 295) und die Berufung der mittelalterlichen Dichter auf irgendwelche vorhandene oder nicht vorhandene Chroniken, Gewährsleute usw. (vgl. Roetteken, a. a. O., S. 125) dürften hierhergehören. Aber natürlich mag es solcher Möglichkeiten noch manche andere geben.

Soviel vom Naturalismus und Realismus in der Dichtung. Als Zeitstile wurden sie von der Reaktionsbewegung des „Symbolismus" abgelöst. Und wieder muß man sagen: alle Kunst ist ihrem Wesen nach symbolisch, alle Kunst wirkt durch „Symbole". Und auch hier trug die Übertreibung den Todeskeim in sich. Sobald der Begriff „Symbol" geheimnisvoll überspitzt ward, wie bei den „Symbolisten", sobald er soviel hieß wie bloßes Andeuten und Stammeln, sobald er Verzicht auf allen „Inhalt" des Dichtwerkes bedeutete, ward Sinn Unsinn, Wohltat Plage. (Vgl. meinen Aufsatz „Der Weg zum Symbolismus in der französischen Lyrik" in „Idealistische Neuphilologie", Festschrift für Karl Vossler, Heidelberg 1923.)

Die Begriffe Naturalismus, Realismus, Impressionismus haben also das Verhältnis der Kunst zur Welt des Außerästhetischen im Auge, der Begriff Symbolismus schreibt sich vom Wesen bzw. von einem besonderen Mittel der Kunst her, Expressionismus bedeutet besondere Steigerung, besondere Vergeistigung des Ausdruckswertes der Kunst — worauf aber gehen nun die Begriffe Klassik und Romantik? Die geschichtlichen Namen sagen nichts Wesentliches. Man muß

Digitized by Google

den Kunstwerken selbst an den Leib rücken, um die Frage zu lösen.

Eine kaum übersehbare Literatur beschäftigt sich mit ihr. Besonders das Geheimnisvolle, ewig Schillernde der Romantik lockt zu immer neuer Erforschung — und entzieht sich doch einer festen Begriffsbestimmung. Aber das Wesenbestimmende von Klassik und Romantik kann man, glaube ich, verhältnismäßig leicht erkennen und hat es bereits mit Recht erkannt in dem verhältnismäßig stärkeren Wirken verstandesmäßiger Elemente im Genießen des klassischen und in dem Vorherrschen gefühlsmäßiger Elemente im Genießen des romantischen Kunstwerks. — Es liegt im Grundsatze dieses Buches, daß es sich auch hier auf den Standpunkt des Apperzipierenden stellt, d. h. sich nicht etwa, wie oft geschieht, fragt, was kennzeichnet den Klassiker, was den Romantiker, sondern: was das klassische, was das romantische Werk, was den Genuß beim Aufnehmen des ersteren, beim Aufnehmen des letzteren? Wer bei der Kunstbetrachtung fortwährend Wesen des Geschaffenen und Schaffensprozeß gleichsetzt und verwechselt, kann auch hier zu keiner Klarheit gelangen. So V. Klemperer („Idealistische Neuphilologie", Festschrift für K. Vossler, Heidelberg 1922, S. 14), wenn er daraus, daß jedes (auch das romantische) dichterische Gestalten natürlich in bestimmtem Grade Verstandestätigkeit ist, die irgendwelches Erlebte, Gefühlte formt, zu dem Schlusse kommt: „Aus dem Gefühl ein besonderes Merkmal des Romantischen zu machen, ist nicht angängig." Angenommen (aber nicht zugegeben), daß im Gestalten Verstand und Gefühl immer die gleiche Rolle spielen, so ist damit noch lange nicht bewiesen, daß dies auch im Werke, d. h. im Genießen, der Fall sei.

An die Spitze muß auch hier gestellt werden, daß der tatsächliche ästhetische Genuß, wie bereits gesagt wurde, ein höchst komplexer Vorgang ist, in dem vielfache Komponenten zusammenwirken. Sein bestimmender Kern ist „Einfühlung", d. h. ein Gefühlsvorgang. Aber besonders in der Dichtung kommt daneben rationalen Momenten hohe Bedeutung zu. Das verstandesmäßige ‚Verstehen' des Sprachgebildes ist der Kern, aus dem (gemeiniglich) erst die spezifisch künstlerische Wirkung des Dichtwerkes erwachsen kann — wie gutes Sehen Voraussetzung für die volle Aufnahme des künstlerischen Wertes eines Gemäldes, gutes Hören Voraussetzung für die Aufnahme eines Musikstückes ist. Es kann sich also im klassischen bezw. im romantischen Kunstwerke nur um ein Wirken des einen bzw. des anderen Elements über diese Grundverbindung hinaus handeln. Und in solchem Sinne nur darf man von Vorherrschen verstandesmäßiger Kräfte

Digitized by Google

im Genießen klassischer, dem Vorherrschen gefühlsmäßiger Kräfte im Genießen romantischer Kunstwerke sprechen. — „Intellektuelles" Verhalten im Apperzipieren eines Sprachgebildes aber ist (soweit es vorstellendes, urteilendes Verhalten ist) in ästhetischem Sinne „zuschauendes" Verhalten (s. S. 24). Daher kann man auch sagen, daß das Genießen eines klassischen Kunstwerkes verglichen mit dem Genießen eines romantischen in höherem Grade kontemplativ ist. Man kommt derart auf anderem Wege zu dem Wölfflinschen Begriffspaar: Anschauung (Renaissance, Klassik) — Stimmung (Barock, Romantik) — kommt aber auch zur Feststellung einer inneren Verwandtschaft zwischen klassischem und epischem Stil. Die Feststellung ist kürzlich (auf anderen Grundlagen) auch von Fritz Strich, Deutsche Klassik und Romantik, München, 1922, S. 128, gemacht worden: „es zeigt sich nun wirklich, daß die klassische Sprache, trotz der Intention des klassischen Geistes auf die reine Sonderung der Gattungen und Formen, doch auch im Drama und der Lyrik die Neigung zum epischen Gleichmaß nicht verleugnet. Die klassische Haltung eben ist der epischen an sich verwandt".

Es ist nicht schwer zu erkennen, daß die wichtigsten der Züge, die man als charakteristisch und unterscheidend für die klassische Kunst anführt, das eine gemein haben, im Genießer vor allem die kontemplativen, die verstandesmäßigen Kräfte in Tätigkeit zu setzen. Winckelmann hat von ‚der edlen Einfalt und stillen Größe' der klassischen Kunst gesprochen und „das Gesetzliche, die Klarheit, Reinheit, Bestimmtheit und Harmonie der Formen, die sog. ‚Existenzkunst', der stille Frieden und die Schönheit des Typus, der ‚Stil', der auf den Grundfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge ruht' — das war es, was Goethe in aller Kunst suchte, was er in der Antike entdeckte" (Burdach, „Reformation, Renaissance, Humanismus", Berlin 1918, S. 128); es ist das Wesen klassischer Kunst.

„Still" z. B. heißt doch soviel wie unbewegt, ruhig; und es ist klar, daß solche „Stille" vor allem der rationalen Erfassung dient, dem „Zuschauen", dem lustbegleiteten Erkennen der harmonischen Gliederung des Werkes (diese Gliederung ist nach Wölfflin ebenfalls ein Zug klassischer Kunst). Bewegung regt das Gefühl an, Stillstand läßt auch den Verstand zu Worte kommen. Ein fahrender Eisenbahnzug hat immer etwas Emotionales, die stillstehende Lokomotive lädt ein, sie prüfend zu betrachten, ihren Mechanismus zu studieren, usw. Es ist also kein Zufall, daß die statischen Künste der Bildhauerei und Architektur das Kunstideal des Klassizismus am vollendetsten zu verkörpern vermögen und verhältnismäßig am stärksten die „klassi-

Digitized by Google

schen" Eigenschaften: Gliederung, Klarheit, Geschlossenheit, Reinheit der Formen usw. fordern. (In der Malerei kommt zu den Linien und Formen noch die Farbe, ein stark emotionales Element, sodaß hier die Verhältnisse anders liegen. «La poésie classique ressemble à la sculpture, la poésie romantique à la peinture, — l'une doit être simple ou saillante, l'autre a besoin des mille couleurs de l'arc-en-ciel», so geradezu sagt mit W. Schlegel Frau v. Stael, von „linearer", Renaissance und „malerischem" Barock aber spricht der Kunsthistoriker H. Wölfflin). Und bringt es nicht ein verstandesmäßiges Element in das „Mitspiel" des Genießers, wenn (wieder nach Wölfflin) „in der Antike (d. h. eben in der klassischen Kunst) alle Aktionen (der von der bildenden Kunst gebildeten Gestalten) als Äußerungen freier Persönlichkeiten auftreten und in jedem Augenblicke in den Schoß der letzteren zurückgenommen werden können," — im Gegensatz zu den Gestalten des Barockkünstlers Michelangelo (könnte man ihn nicht auch einen Romantiker nennen?) bei dem „Männer und Frauen . . . als die widerstandslosen Geschöpfe einer inneren Empfindung . . erscheinen"? Man hat es übrigens auch ausdrücklich gesagt: „Wir müssen (bei gewissen Kunsttypen) auf das Intellektuelle in der Darstellungsweise die Aufmerksamkeit lenken: wir brauchen bloß — worauf ja oft und oft hingewiesen wurde — eine klassische griechische Statue mit einer nordischen Holzfigur des Mittelalters zu vergleichen, um zu erkennen, daß dort der Körper geradezu begrifflich durchgebildet ist, während hier der Körper einem flutenden Ausdruck dient" (E. Utitz, Die Gegenständlichkeit des Kunstwerks, Berlin 1917, S. 45 [Philosophische Vorträge, veröffentlicht von der Kant-Gesellschaft, Nr. 17]).

Man erkennt (s. oben das Zitat aus Burdach) als Charakteristikum der klassischen Kunst auch, daß sie Typen statt individueller Charaktere darstelle, durch die „Schönheit des Typus" wirke. Auch diese Beobachtung läßt sich, glaube ich, zwanglos in unsern Gedankengang einordnen. Zwar arbeitet bis zu einem gewissen Grade wieder jede Kunst mit „typischer" Darstellung: das mehrfach erwähnte Unterdrücken des „Zufälligen, Nebensächlichen, Bedingten" bedeutet ja wenigstens Annäherung an den „Typus". Aber klassische Kunst geht hier weiter als andere, sie will den Typus als Typus erkennen lassen. Und diese Erkenntnis des Typus als solchen ist natürlich Verstandestätigkeit. Womit nicht geleugnet ist, daß aus dieser Verstandestätigkeit wieder lebhafte Lustgefühle quellen können, daher man eben von einer Schönheit des Typus reden darf.

Man bezeichnet als Grundzug klassischer Kunst gern auch das Gleichgewicht der Elemente — der rationalen und der emotionalen — im Genießen solcher Werke. Auch diese Feststellung widerspricht

Digitized by Google

dem Obigen durchaus nicht. Denn nur dadurch, daß im Kunstgenießen neben die charakteristischen Gefühlselemente überhaupt Verstandeselemente treten, (und zwar Verstandeselemente über das bloße „Verstehen" des Sprachgebildes hinaus), kann ein solches Gleichgewicht, kann jene „gleichmäßige Steigerung unserer Lebenskraft" zustandekommen, von der man ebenfalls als dem Charakteristikum der klassischen Kunst gesprochen hat (H. Wölfflin, Renaissance und Barock, 2. Aufl., München 1907.) Man vergleiche die Definition Brunetières («Classiques et Romantiques» in «Études critiques», 3. série, S. 303): «Un classique est classique parceque dans son œuvre toutes les facultés trouvent chacune son légitime emploi, — sans que l'imagination y prenne le pas sur la raison, sans que la logique y alourdisse l'essor de l'imagination, sans que le sentiment y empiète sur les droits du bon sens, sans que le bon sens y refroidisse la chaleur du sentiment.

Im Gegensatz zur Klassik wendet sich die Romantik mit möglichster Ausschließlichkeit an die emotionalen Seelenkräfte des Menschen. Daher ist besonders die Lyrik, im Klassizismus naturnotwendig vernachlässigt, von der Romantik geschätzt und gepflegt worden. Nicht mit Unrecht hat man „Lyrismus" und Romantik in enge Beziehung gesetzt. «Qu'est-ce que le romantisme?», schreibt Lanson in seiner «Histoire de la littérature française» (12. Aufl., 1912, S. 930). «A cette question difficile on peut répondre, en regardant le trait apparent et commun des œuvres romantiques: le romantisme est une littérature où domine le lyrisme.» Es war also in der Tat kein Zufall, daß z. B. die moderne französische Lyrik gerade in den Tagen der Romantik entstand.

Alle die charakteristischen Züge der Romantik: die Züge stofflicher und motivischer Natur, die Bevorzugung des Volkstümlichen und Ungewöhnlichen, Fernabliegenden in zeitlicher und örtlicher Hinsicht, des Bunten, Bewegten, Geheimnisvollen, Naturbeseelung, Sinnenfreude und Mystizismus, Überschwang, Leidenschaftlichkeit und Religiosität, Übergewicht alles Metaphysischen, Übergewicht der Phantasie über Erdbeschwertes und Diesseitsgewandtes, usw. usw. stehen im Dienste emotionaler Wirkung. Und wozu anderem als gegen das Tageslicht des Verstandes zu machtvoller Gefühlswirkung, ruft die Romantik Märchenwelt und mondbeglänzte Zaubernacht auf?

Mondbeglänzte Zaubernacht,
Die den Sinn gefangen hält,
Wundervolle Märchenwelt,
Steig auf in alter Pracht!

Die ganze Erneuerung der Kunst, die die Romantik anstrebte, ging darauf aus, die gefühlsmäßigen Seelenkräfte des Menschen zu lösen. Und schon als Erneuerung an sich diente sie diesem Zweck.

Digitized by Google

Denn durch längeren Gebrauch, durch lange Gewohnheit verlieren die Dinge ihren Gefühlswert. Auch die Worte, auch die Sprache. Und ihren Gefühlswert wieder zu heben, war der letzte Sinn auch aller Sprachneuerungen, die die Romantik den verschiedenen Literaturen brachte.

Ein jüngst erschienener Aufsatz (Klemperer am früher angegebenen Orte: „Romantik und französische Romantik" in „Idealistische Neuphilologie", Festschrift für K. Vossler, Heidelberg 1923) hat den Grundzug romantischer Haltung in dem Streben nach „Entgrenzung" des Ich, nach seiner Befreiung von allen geistigen und sonstigen Fesseln, erkennen wollen. Man kann es gelten lassen und vom romantischen Kunstwerk sagen, daß es in der Tat die Seele des Genießers aus der begrenzten Welt der Wirklichkeit in die unbegrenzte Unendlichkeit hinausheben will. Sind es aber nicht eben die irrationalen, die gefühlsmäßigen Kräfte, viel mehr als der Verstand, auf deren Flügeln die menschliche Seele ins Unendliche hinausstrebt?

So kommt romantische Kunst, romantische Dichtung, dem letzten Ziele aller Kunst vielleicht am nächsten, dem Ziele, das da ist — um mit A. W. Schlegel zu reden — „symbolische Darstellung des Unendlichen".

Digitized by Google